

فصول

مجلة الفقه والأصول



مركز تحقيقات الكمبيوتر علوم إسلامي

المجلد

٥

٢-١



مركز تحقيقات کامپيوتر علوم اسلامي

محتويات العدد

رئيس التحرير	أما قبل
التحرير	هذا العدد
نصر أبو زيد	مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني
محمد عبد المطلب	التحويين عبد القاهر وتشومسكي
يان موكاروفسكي	اللغة المعيارية واللغة الشعرية
تقديم وترجمة :	
ألفت كمال الروي	علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
صلاح فضل	الأسلوب والأسلوبية
أحمد درويش	الأسلوب الأدبي ، من كتاب «مناهج علم الأدب»
ليوزف شتريلكا	
ترجمة : مصطفى ماهر	الأسلوبية الذاتية أو التشوية
عبد الله حوله	مشروع تنظيري في وصف الدال
المنصف عاشور	القارئ في النص
نبيلة إبراهيم	من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبل»
حسين الواد	النص الأدبي وقضاياها
محمد الهادي الطرابلسي	عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية
حسن البنا	اللغة في المسرح الثري
عصام بهي	

● الواقع الأدبي

بطرس الحلاق	الذهنية .. علاقة لغوية
	النص .. نحو قراءة نقدية إبداعية
إعتدال عثمان	لأرض محمود درويش
إعداد : محمد بدوي	ندوة العدد : الأسلوبية

عروض كتب

عرض ومناقشة :	التقد والحدائق .. مع دليل بيليجرافي
محمود الربيعي	التفكير البلاغي عند العرب
عرض ومناقشة :	
رجاء عيد	رسائل جامعية
صفوت عبد الله	مناقشات
محمد جبريل	This Issue
ترجمة : ماهر شفيق فريد	

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

الأسلوبية

مركز تحقیقات کامپیوتر علوم ادبی

أما قبل

.. فمن شأن الناس أن يتفقوا فيما بينهم وأن يختلفوا ؛ وليس مما يرد على الذهن قط أن يتصور المرء الناس جميعا على وفاق فيما بينهم إزاء كل شيء ، أو على خلاف فيما بينهم حول كل الأمور ، كما أنه لا يخطر ببال أحد أن يصنف الناس في فريقين متعارضين : فريق جبل على الوفاق وآخر جبل على الخلاف ؛ وإنما يؤدي الإنسان الفرد - كل إنسان - دور الموافق ودور المخالف وفقا للمواقف التي تفرض نفسها عليه . ومن ثم قد يستشعر الإنسان الخطر المحدق بالعالم عندما ينظر إلى حجم الخلافات الضاربة أطنابها بين الناس في كل مكان ، ولكنه ينسى - في اللحظة نفسها - عدد المرات التي قرأ فيها عبارة « تم الاتفاق بين ... على ... » ، بما يدل على أن مجالات الاتفاق بين الناس ربما كانت لا تقل - كميا - عن مجالات الاختلاف .

على أن التعادل الكمي بين مجالات الاختلاف والاتفاق لا يغير من حقيقة أن الخلاف - أيا كان نوعه - من شأنه أن يولد في النفوس الخوف بل الذعر مما قد ينتهي إليه بين الطرفين المختلفين ؛ في حين يولد الاتفاق مشاعر الهدوء والطمأنينة . والحقيقة أن الخلاف موقف حركي متفجر ، قابل للتطور ؛ والنتائج التي يؤدي إليها هذا التطور هي أسوأ من الخلاف ذاته . أما الاتفاق - أو الوفاق - فموقف سكوني هادئ ومأمون النتائج . فإذا كان الاتفاق حسبا لكل نزاع فإن الخلاف يخشى معه دائما أن يكون بداية لسلسلة من المنازعات .

هذا ما يبدو واضحا للوهلة الأولى . لكن الأمر قد يختلف قليلا أو كثيرا مع شيء من التأمل . ذلك أن المواقف التي تدعو إلى الاتفاق أو الاختلاف تتنوع ، وأن المستويات فيها تتفاوت ؛ ففرق كبير بين الاتفاق أو الاختلاف حول المبادئ والكليات ، والاتفاق أو الاختلاف في التفاصيل ؛ وفرق كبير بين الاتفاق والاختلاف حول قضية عامة ، والاتفاق والاختلاف حول مسألة شخصية . ولا شك أن الخلاف حول المبادئ من شأنه أن يوسع الهوة بين الطرفين ، في حين أن الخلاف حول التفاصيل من شأنه أن يترك الباب مفتوحا لمزيد من التقارب بين الطرفين ، قد ينتهي إلى اتفاق كامل .

ومن جهة أخرى فإن استشعار الذعر مما يسود العالم من خلافات قد يكون له ما يبرره ؛ فلم تكن الحرب العالمية وغير العالمية ، التي عانى الإنسان وما زال يعاني ويلاتها حتى اليوم ، إلا نتيجة طبيعية وحتمية للخلافات الأساسية التي سادت العالم . وهكذا ارتبطت الخلافات على الساحة الدولية وعلى الساحات الإقليمية على السواء بفكرة دمار المكان ودمار الإنسان نفسه . ودمار المكان ودمار الإنسان إنما يعنيان - في كلمة واحدة - سقوط الحضارة .

أما الخلاف على المستوى الفردي فلم يكن قط ليشير الذعر العام ، ولم يكن - من ثم - بالموقف الذي تخشى عواقبه . ولعله كان - على العكس - وما يزال وجها من وجوه الحيوية ، ومؤشرا واضحا إلى استمرارية نبض الحياة .

هذا النوع من الخلاف إذن تستوعبه الحياة ، بل تستدعيه وتتطلبه ؛ لأنه وإن برز على المستوى الفردي فإن الصالح العام يفيد منه . وإذا برئ هذا النوع من الخلاف من الأهواء والدوافع الشخصية الصرفة فإنه يكون دليل صحة في المجتمع . وهو لا يبرأ من هذه الآفة إلا عندما يكون موضوعيا حقا . عند ذاك يصبح هذا النوع من الخلاف ما نسميه خلافا بناء ، وأسميه خلافا متحضرا . وهو نفسه الذي عبر عنه الشاعر بقوله الذي يجرى على ألسنا كثيرا مجرى الأمثال : « واختلاف الرأي لا يفسد للود قضية » .

أقول هذا وأنا أعرف أن كثيرين من أدباءنا على الخلط في مواقفهم بين ما يشير في نفوسهم الذعر مما يهدد البشرية والحضارة الإنسانية ، وما هو من قبيل المصالح الشخصية . وهناك آخرون لا يعرفون كيف يلتزمون موضوعية الموضوع المثار ، بل لا يكادون يعرفون أنهم يواجهون موضوعا وليس أشخاصا ، فإذا بالحقائق تختلط عليهم ، فيصبح الموضوع هو الشخص ، والشخص هو الموضوع . لا غرو أن تسوء العلاقات عندئذ بين من يوحدون بين آرائهم وأشخاصهم ، وأن تفسد قضية الود بينهم ، وأن يتقلبوا أعداء متناحرين ، لا حضاريين .

من الطبيعي إذن أن يختلف الناس ؛ وأكاد أقول إنه على مستوى الموضوعية يصبح اختلاف الرأي ضرورة حيوية ؛ لأنه يتيح للناس رؤية الموضوع الواحد من زوايا مختلفة ، فيكون حكمهم النهائي عليه أدق وأوثق . ولا شك أن اختلاف الرأي نتيجة لتعدد زوايا النظر أفضل من أي اتفاق يقوم على أحادية النظرة . ولكن يظل من غير الطبيعي في مجتمع متحضر أن يؤسس الفرد خلافه مع الآخر على مصلحته الشخصية . ولا يقل عن هذا بعدا عن التحضر أن يتشبث الفرد بنظرة الأحادية فينفي ماعداها من وجهات نظر الآخرين ، ثم لا يرتاح ضميره - إن كان حقا ذا ضمير - حتى يشفع ذلك باتهام الآخرين بما يحلوه من التهم . وأعجب ما في الأمر أن يصدر هذا السلوك عن أفراد ينتمون إلى طائفة المثقفين والمفكرين . وتكون النتيجة الحتمية لهذا بلبله لحواطر الناس ، تنتهي بهم - مع مرور الوقت - إلى فقدان الثقة في كل شيء .

تري هل سنتنظر طويلا حتى نعرف كيف نجعل من اختلاف الرأي سلوكا حضاريا بناء وليس أداة هدم وتجرير ؟ !

رئيس التحرير

هذا العدد

قدمت « فصول » في العديدين الثاني والثالث من المجلد الأول منها المناهج المختلفة لدراسة الأدب ، الشائعة في زمننا الراهن ، ومنها الأسلوبية . ومن الواضح أن العمل في هذين العديدين كان بمثابة تحديد لإطار الخريطة ، ولأبرز المعالم التي تضمها ، على نحو إجمالي . وكان المفهوم أن يلحق هذا الإجمال شيء من التفصيل ، فيستقل كل منهج من هذه المناهج بعدد من أعداد المجلة ، حتى تتاح له مساحة أوسع ، يظفر فيها من الباحثين بالاستقصاء المطلوب .

وعدد اليوم من « فصول » ، وقد أفرد للأسلوبية ، هو بداية في إنجاز هذه الخطة ، التي لا ينبغي أن نتوقع إنجازها كاملة قبل مضي عدد من السنين . على أنه من المفهوم أيضا أن الكلام عن الأسلوبية لا ينتهي بهذا العدد ؛ فإن تفرعاتها الداخلية قد تحتاج في وقت لاحق لأن يفرد لكل منها عدد خاص ؛ فعدد للأسلوبية البنائية ، وآخر للأسلوبية النفسانية ، وثالث للأسلوبية الإحصائية ، وهلم جرا . ولا ضير في أن تعلن « فصول » بهذا عن حاجتنا المعرفية الملحة ، سواء نهضت هي وحدها بهذا العبء ، أو شاركتها في حمله منابر أخرى .

ويضم هذا العدد من « فصول » ثلاث عشرة دراسة ، يأتي ترتيبها محققا لنهق بعينه ، يأخذ في الاعتبار تطور النظر في الحقل المعرفي الخاص بالأسلوبية ، منذ خروجها من عباءة الدراسات اللسانية ، إلى تحولها إلى الدراسة النصية ، ثم ذوبانها في نظرية القراءة .

ولما كان عبد القاهر الجرجاني ، بكتابه : « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » ، يمثل في تراثنا العربي أنضج المحاولات في تحليل الأسلوب أو النص الأدبي على أساس من فهمه لوظيفة النحو في نظام الكلام وإنتاج الدلالة ، فقد ظفر في مستهل العدد بدراستين : الأولى تدرس نظريته في إطارها التاريخي والموضوعي ، والأخرى تدرسها مقرونة بنظرية تشومسكي النحوية .

● في المقال الأول يقدم نصر أبو زيد قراءة لكتاب « دلائل الإعجاز » بعنوان « مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني – قراءة في ضوء الأسلوبية » . ومع التزام الباحث بالمنطق الداخلي لنص هذا الكتاب الذي كتب في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) فإن قراءته التي قدمها كانت – في الوقت نفسه – قراءة تأويلية ، تبحث عن المغزى الذي يمكن أن يثرى وعينا النقدي المعاصر .

لقد اهتدى عبد القاهر – فيما أبرزه الباحث – إلى حقيقة أن أي قول أدبي إنما هو كلام ينتمي إلى اللغة ، ولكنه يتميز بخصائص يمكن تحديدها ، تدخله في حدود « الفن » . فهو من حيث إنه لغة ، يخضع لقوانينها الوضعية ، ويتكون من مفردات هي بمثابة الدوال على معان جزئية ، تكتسب دلالتها وبلاغتها حين تدخل في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ ، تحكمها قوانين النحو المعروفة . ولكن هذه القوانين لا تحصر العلاقات الفعلية التي يمكن أن يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التي لا حصر لها . ويمكن القول إن عبد القاهر قد استطاع أن يفرق ، على نحو ضمني ، بين اللغة بمعنى النظام النحوي الراسخ في وعي الجماعة ، والكلام ، بمعنى التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه .

وينطلق عبد القاهر من هذه التفرقة لبصوغ مفهوم « النظم » الذي يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لامن حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث الخصائص « الفنية » أو « الأدبية » . وإذا كانت أصول النحو هي القوانين المجتمعة الفاعلة في مستويات الكلام كلها ، فإن الكلام الأدبي هو الذي ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية الخاصة .

ويميز عبد القاهر بين « أصول النحو » و « علم النحو » على أساس التمايز بين التراكيب اللغوية التي تبدو متساوية من منظور النحو المعياري ، لكنها تحمل خصائص ذاتية تحدد مستويات الكلام . ومن هذا المنطلق يرى الباحث أن مفهوم النظم عند عبد القاهر يقترب كثيرا من مفهوم « الأسلوب » بالمعنى الحديث ؛ ويصبح النظم الذي يصنع « علم النحو » قواعده هو علم « دراسة الأدب » أو « علم الشعر » .

ويقرن عبد القاهر بين القدرة على نظم الكلام والقدرة العقلية للمتكلم . وهو يرى كذلك أن علاقة الشاعر بالفاظ اللغة أشبه ماتكون بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ فالشاعر لا يبدأ المواضعة على الألفاظ أو تحديد دلالاتها ، ولكنه يعيد تشكيل الألفاظ المتواضع عليها في علاقات جديدة ، لتنتج شكلا يؤثر بدوره في دلالاتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها . ولا تقتصر مكابدة الشاعر على اختيار الألفاظ وإعادة تشكيل علاقاتها ، بل تمتد إلى الدلالات النحوية ، التي يسميها عبد القاهر « معان النحو » ، وكيفية توظيفها توظيفا مؤثرا .

ولا يقصر عبد القاهر صفة الإعجاز في النظم على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، بل يتجاوزها إلى مفاهيم أكثر تعقيدا وتركيبا . تظهر في مناقشته قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، حيث يفرق بين كلام نصل إلى دلالاته من خلال التفاعل بين الألفاظ ومعان النحو ، وكلام آخر يخضع للقوانين السابقة ويزيد عليها مما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون « العلاقات الاستبدالية » في مقابل « العلاقات السياقية » . وإذا كان مفهوم النظم عند عبد القاهر يماثل العلاقات السياقية فإن مفهومه للمعنى و « معنى المعنى » يماثل مفهوم العلاقات الاستبدالية .

● أما الدراسة الثانية فبعنوان « النحو بين عبد القاهر وتشومسكي » ، وفيها يتجه محمد عبد المطلب إلى بيان المشاكلة بين الظروف الفكرية والثقافية التي أثرت في دراستها للنحو . فعبد القاهر كان مستوعبا لكل الجهود التي سبقتها في مجال الدراسات النحوية والنقدية والبلاغية . كما كان

مثلاً للفكر الأشعري فيما يتعلق بقضية الإعجاز ، وما يتصل بذلك من نظر في العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وارتباطها بالتركيب والمعاني . وكذلك كان تشومسكى نتاجاً لمناخ فكري وثقافي هيا له تقديم نظرية (ثورية) في مجال الدرس اللغوي .

وقد استطاع عبد القاهر أن يوفق بين الشكل المادي للصياغة ، والجانب العقلي للمعنى ، عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي ، ونحوه إلى إمكانات إبداعية ، فاهتمامه بالنواحي الوصفية لم يكن إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلي في الصياغة . ويتفق تشومسكى معه في رفضه للمنهج الوصفي في النحو ، مع فارق أساسي ، حيث كانت الرموز اللغوية عند عبد القاهر خالية من أى طابع حركي ، أما تشومسكى فقد اهتم بالطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) . وهكذا يظهر أن المنهج العقلي الذي سيطر على فكر الرجلين قادهما إلى اعتماد النحو التقعيدي أساساً لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة ، واعتماد مستويات الأداء في البناء السطحي والبناء الداخلي ، مع الاهتمام بالبناء الأول ؛ لأن تطوره وتشابك علاقاته هو أساس العملية اللغوية .

● وعند هذا المدى يصبح من الطبيعي أن نستحضر مقالة «موكاروفسكى Mukarovsky» المشهورة عن «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» ، التي ترجع إلى عام ١٩٣٢ ، لما لها من أهمية في هذا السياق . وقد ترجمتها ألفت كمال الروي هنا ، وقدمت لها بمقدمة توضح فيها اتجاه الدراسات النقدية إلى الاستفادة من النظريات الفلسفية والجمالية الحديثة ، إلى جانب العلوم اللسانية ، بخاصة في مدرسة براغ ، التي يعد موكاروفسكى من أبرز أعضائها .

لقد قدم موكاروفسكى تعريفاً دقيقاً للبنية بوصفها نسقاً قائماً على الوحدة الداخلية للأجزاء المكونة للعمل ، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء نفسها . وهذا النسق لا يقوم على علاقات التوافق فحسب ، بل يقوم كذلك على علاقات التناقض والجدل .

وإذا كان موكاروفسكى قد أكد أهمية العلاقات الداخلية في العمل الأدبي ، فإنه كذلك قد أولى مفهوم اللغة الشعرية ، وعلاقة العمل الأدبي بالبنيات التي تقع خارجه ، اهتماماً ماثلاً . ويرى موكاروفسكى أن شاعرية اللغة ليست سمات ثابتة في القول اللغوي ذاته ، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ، وهي التي تميز الشعر ، وتختلف عن الوظائف اللغوية الأخرى ؛ ومن ثم يتطلب الأمر الالتفات إلى تركيبها الخاص .

ويتناقص موكاروفسكى في مقاله المترجم هنا قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ويرى أن الخصيصة الرئيسية التي تميز بينهما هي السمة التحريفية للغة الشعرية ، بمعنى انحراف هذه اللغة عن قانون اللغة المعيارية ، وخرقها للقواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ، والمستخدم في الكتابة غير الفنية .

إن اللغة المعيارية ، إذن ، تشكل الخلفية التي تمثل اللغة الشعرية انحرافاً وخرقاً متعمداً لها . ويتم هذا الخرق المتعمد وفق نظام خاص ، ويحقق وظيفة جمالية في العمل الشعري . ويتشكل هذا النظام من عناصر تشكل بدورها خلفية العمل الفني ، كما تشكل عناصر غيرها ما يطلق عليه موكاروفسكى مصطلح الأمامية ؛ وهي العناصر البارزة في العمل . وتنشأ بين هذه العناصر علاقات متوافقة ومتعارضة تجمعها وحدة العمل الداخلية .

وإذا كان موكاروفسكى يؤكد الوظيفة الجمالية للغة الشعر فإنه يؤكد ، في الوقت نفسه ، أن تقويم هذه الظاهرة الجمالية لا يتم خارج بنية العمل الفني ، وإنما تتحدد القيمة من خلال تضافر العناصر وتكاملها داخل بناء جمالي متناسق .

● هذه المعالجات التي تتداخل وتتخارج فيها مباحث علم اللغة وجماليات الأدب قد انتهت إلى ضرورة حسم الأمر في شأن العلاقة بينها . وهنا تأتى دراسة صلاح فضل عن «علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة» لكي تصوغ هذه العلاقة الصياغة المناسبة .

في هذه الدراسة يحاول الباحث أن يكشف عن المنطقة التي يلتقي فيها نشاط كل من علم الأسلوب وعلم اللغة ، مؤكداً دور الأحكام المسبقة التي يطلقها كل من أصحاب العلمين على الآخر ، في إقامة حاجز يحول بينها وبين التواصل . فبينما يرى علماء اللغة - فيما يقول الباحث - أن هناك ما لا حد له من التفسيرات الأدبية التي لا تعدو أن تكون مجرد تأويلات ميتافيزيقية شخصية ، لا تدخل ببساطة في نطاق العلم ، ترى في الجانب الآخر لونا من عدم الثقة في فكر بعض اللغويين الذين يرفعون شعار «لغوية الأدب» ، وينادون بضم مادة الأدب وحشرها في قوالب البحث اللغوي البحت ، على نحو يطفئ من وهجها ، ويقضى على أجمل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره .

ويرى الباحث أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين الدراسات اللغوية والأدبية ، ليس لها أن تخفى «جوانب التماثل العظمى بينهما في مجال البحث ؛ فكلتاهما تدرس شيئاً واحداً في نهاية الأمر ، وهو النص» .

ولا يختلف الباحث مع من نظروا إلى المنطقة المشتركة التي تقع بين علم اللغة وفن الشعر ، التي تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيسياً ، بوصفها «المجال المفضل للدراسات الأسلوبية» ، التي تنحو إلى الاستفادة من المقولات العلمية اللغوية ، ومن نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية - بالمفهوم العام - للأدب ، وعن كيفية توظيفها جمالياً . ومع أن هذه الوظيفة ليست الوحيدة التي يؤديها الفن اللغوي الأدبي ، فإنها أبرز وظائفه ، وأشدّها سيطرة على ما عداها .

وقد يرى بعض الباحثين - كما يقول الباحث - أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل ، والفرع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازي لا التداخل .

وقد يرى غير هؤلاء ، أن على علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ومبادئ مختلفة عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب اعتباره أخا لها ، لا جزءاً منها ؛ فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية في ذاتها ، بل بقوتها التعبيرية .

● وإذ ينتهي صلاح فضل إلى هذا التحديد للعلاقة بين الأسلوب وعلم اللغة ، يتقل بنا أحمد درويش إلى القضايا المفهومية المتعلقة بالأسلوب والأسلوبية ، وذلك في بحثه « الأسلوب والأسلوبية » ؛ مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه .

لقد ظلت دراسة الأسلوب - منذ القرن الخامس عشر - مرتبطة بالبلاغة التقليدية ، وصُبت في تقسيم طبقي للأسلوب ، التقى بالتقسيم الطبقي الاجتماعي . ولم يهتز هذا التصور إلا على يد « جورج بوفون » (1707 - 1788) ، الذي حاول ربط القيم الجمالية في الأسلوب بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى آخر ، لا بقوالب تزيينية جامدة ومستعارة .

ومع ظهور الأسلوبية في بداية هذا القرن لم يُلغ مصطلح « الأسلوب » ، لكن دائرته تحددت . فدراسة « الأسلوب » لا تتعامل مع كل تعبير ، بل مع لون معين منه ، يتسم بالطابع الأدبي . وهذا التمييز بين « الكلام » و « الأسلوب » كان مجالاً للفحص من كثيرين . وقد أنتج ذلك في حقل الأسلوبية مدارس مختلفة ، يقف بنا الباحث عند مدرستين منها ، هما الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية ، والأسلوبية التأصيلية .

أما الأولى فترتبط بشارل بالي ، تلميذ سوسير ؛ وتقوم على دراسة ما أسماه « المحتوى العاطفي للغة » ، مستهدفة دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام . غير أن اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي صرفه عن الجوانب الجمالية ، كما أن تركيزه على اللغة المنطوقة شغله عن اللغة الأدبية ، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في لغة الجماعة جعله لا يهتم بالتطبيقات الفردية في اللغة ، فكانت دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . ولكن دراساته أحدثت تأثيراً واسعاً فيمن تأثر بعده بدراساته الوصفية ، وبخاصة أصحاب الاتجاه الشكلي ، وأصحاب الأسلوبية الإحصائية ، ثم أصحاب الأسلوبية البنائية ، التي تعد امتداداً متطوراً لأسلوبية بالي ولآراء سوسير معا . وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية الوصفية تهتم بطرح السؤال « كيف ؟ » حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأصيلية تهتم بأسئلة أخرى ، من قبيل « من أين ؟ » و « لماذا ؟ » . ولعل أبرز اتجاهاتها اتجاهان ، هما الأسلوبية النفسية الاجتماعية ، عند هنري مورير ، والأسلوبية الأدبية ، عند كارل فسلر وليوسبيتزر ، الذي تكونت حول مبادئه الأسلوبية الجديدة ، بخاصة في الولايات المتحدة ، عند علماء مثل داماسو ألونسو وهانز فيلد .

وهكذا يتضح لنا من خلال الدراسات السابقة ، وبخاصة الدراسات الثلاث الأخيرة ، أن هناك حرصاً دائماً على الربط بين الأسلوب وأدبية النص ، سواء تم ذلك من خلال تأكيد السمة الجمالية للأسلوب ، أو من خلال التمييز بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، أو من خلال محاولات التحديد المفهومي للمصطلح .

● وهنا نطالعنا مقالة الباحث الألماني « يوزف شتريلكا » ، التي ترجمها مصطفى ماهر بعنوان « الأسلوب الأدبي » .

يطرح شتريلكا في بداية موضوعه مشكلة تحديد مفهوم الأسلوب الأدبي وتعريفه ، مشيراً إلى أخطاء وقعت نتيجة للجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبي ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت خاصة بفنون أخرى غير أدبية ، أو خاصة بلغة أخرى غير فنية . وهو يستبعد - منذ البداية - أن يكون الأسلوب الأدبي هو علم الأسلوب المعيارى ، أو المفهوم الأسلوبى المعروف في تراث البلاغة المدرسية . وتزداد المشكلة صعوبة باستبعاد التطابق بين البحوث التي تجرى في مجال الأسلوب الأدبي ، والبحوث المناظرة في مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، وإن يكن بين الطائفتين نقاط تماس ، وخطوط متوازية ، وأمور مشتركة لا يمكن إنكارها . غير أن الأسلوب الأدبي يظل مرتبطاً بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها . وهناك معارف في مجال علم اللغة يمكن أن لا يفيد منها عالم الأدب ، لكن يبقى أن هناك اختلافاً جوهرياً بين أن يدرس الإنسان أسلوباً لغوياً بصفة عامة ، أو يدرس أسلوباً أدبياً ؛ بل هناك اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبي من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة . فالأسلوب يتكون من سمات خاصة بنوعية المعالجة اللغوية ، وليس هو الحصيلة اللغوية للعمل الأدبي .

وقد جرت محاولات وضع نسق شامل للأسلوب ، ولكن يبدو أن هذه المحاولات لن تنجح أبداً ؛ لأن النسق الذى يضم المكونات والسمات الأسلوبية ، مهما بلغ من التعقيد والتدقيق ، وعندما يوضع بشكل آلى في حالة عمل ، يمكن أن يعين على البحث ، لكنه لن يصل - بحال من الأحوال - إلى نتائج مثالية . ويظل المعول على الانطلاق من العمل ذاته ، ومن حساسية الناقد حياله .

● وعند هذا المدى تتكشف قضية النموذج التحليلي الذى يكفل الضوابط اللازمة للعملية النقدية ، ومدى غنائه عن الجهد الفردى للناقد ، أو حاجته إليه . وتبلور هذه القضية بوضوح في دراسة عبد الله حوله ، التي تحمل عنوان : « الأسلوبية الذاتية أو النشئية » ، حيث يتناول تطور الاتجاه الأسلوبى ، الذى أسسه عالم اللغويات السويسرى دى سوسير في دراسة الأدب عند شارل بالي وليوسبيتزر ورولان بارت .

لقد ظهر في أعمال بالي اهتمامه بدراسة العبارة في النص وما تشتمل عليه من أبعاد نفسية واجتماعية . ولهذا يطلق الباحث على إسهام بالي في هذا المجال « لسانيات العبارة » . على أن الباحث يلحظ تناقضا في مشروع بالي الأسلوبى ، ينشأ من أنه ربط الأسلوبية بفلك العلوم اللسانية ، ومن ثم ركز على رصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة وتشكلها في قوانين علمية ، تنأسس على الموضوعية والشمولية ، على حين أن هذا التركيز يودى إلى إهمال الأسلوب بوصفه تعبيراً ذاتياً يتميز بخصائص متفردة .

أما ليوسبيتزر فقد اهتم ، على العكس من بالي ، بالخصائص الذاتية في الأسلوب . إن الهدى من الدراسات الأسلوبية التى كتبها سبيتزر هو

التفاد إلى أبعد أغوار الذات المنتجة للعمل الأدبي ، بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أفرزت نتاجا لغويا خاصا . لكن سبب لا يقصّل بين الفرد والنظم الاجتماعية ومعطيات العصر والتاريخ

أما رولان بارت فيرى اللغة بوصفها معطى تاريخيا ، لا خيار للمبدع فيه . والاسلوب عنده مثل اللغة ، لا خيار فيه كذلك ، من حيث إنه مرتبط بتكوين صاحبه النفسي والبيولوجي ، ومحكوم بماضيه وظروف حياته . فهو كلام مكتف بنفسه ، يمثل نوعا من العزلة .

ويستعرض الباحث ، في ختام دراسته ، بعض الانتقادات التي وجهت إلى الأسلوبية الذاتية ، وأهمها إغراقها في النزعة الفردية ، سواء من حيث تعريف الأسلوب أو طريقة دراسته ؛ ومن ثم تظهر أزمة المنهج في هذا المنحى من الدراسات الأدبية .

وإذا كان دراسات دي سوسير اللغوية قد استغلت - في جانب منها - في تأسيس بعض الاتجاهات في الدراسة الأسلوبية ، فإن أفكاره الأولية المتعلقة بالعلامة ودلالاتها ، والتي تطورت حتى صارت علما قائما بذاته هو علم العلامات ، قد فتحت أمام التفكير الأدبي أفقا جديدا لفهم النظم الإبداعية التي تقوم عليها العلاقة بين النص الأدبي وقارئه .

● وفي هذا الإطار تأتي دراسة المنصف عاشور : « مشروع نظري في وصف الدال بين القراءة والكتابة (إجراء شكل الشكل) » ؛ وفيها ينطلق الباحث من مقولة ترتبط بعلم العلامات ، وتقرر أن النص الأدبي يتشكل في نظام علامي خاص ، يتميز عن الأنظمة العلامية الأخرى ، وتتكون مادته من حركة العلامة اللسانية التي تظهر دلالتها في فضاء النص الأدبي ، وفق نظام بعينه ، يتكون من دوال ومدلولات ، ويجمع بين سياقات إبداعية واجتماعية متعددة . وهذا النظام يتميز بحركيته الدائمة بين الإثبات والنفي ، والتخبر والإبداع اللانهائي .

ويحاول الباحث وصف ذلك النظام فيقرر أن الدال هو سلسلة من الأشكال تعتمد على الإظهار والإضمار ؛ أما المدلول فهو سمات التنظيم ، أو ما يسمى « بشكل الشكل » ، الذي يحمل أوجه تميز النص وتفرد .

ويتناول البحث رصد تطورات علم العلامات بعد إسهامات دي سوسير ، الذي ربط العلامة بسياقها الاجتماعي . ولقد اتفقت التطورات الحديثة لهذا العلم في استقرارها لمسلك العلامة في السياق الاجتماعي ، وتبلورت في ثلاثة اتجاهات ، يظهر أولها في أعمال جوليا كريستيفا ، وينم عن نظرة شمولية ، تفيد من النظرية الماركسية ، ونظريات التحليل النفسي وإنجازات العلوم اللسانية الحديثة .

أما الاتجاه الثاني فيظهر في أعمال علماء اللسانيات الأمريكيين ، مثل بلومفيلد وبيرس وسوريس ، وهم يشكلون ما يسمى بالمدرسة السلوكية ، التي تدعو إلى طريقة شاملة في النظر إلى القيم العلامية ووظيفتها في المجتمع .

ويعتمد الاتجاه الثالث إسهامات المدرسة الفرنسية ؛ وهو الاتجاه الذي يسطر الباحث بعض قواعده في هذه الدراسة .

ويناقش الباحث القضية العسيرة التي انتهت إليها هذه الدراسات ، وهي قضية الفصل بين الدال والمدلول ، وجدوى هذا الفصل في فهم الظاهرة الأدبية . ولكن ، في الوقت نفسه ، يعارض إغراق باحثة مهمة في هذا المجال ، هي جوليا كريستيفا ، في ربط العلامات بالتاريخ والمجتمع ، ويبني هذه المعارضة على أساس أن الدال لا يرجع مباشرة إلى المجتمع أو التاريخ ، بل يرتبط بهما في مرحلة « ما بعد نصية » ، أي بعد فحص الدال وعلاقاته داخل النص ذاته .

● وهكذا تقود الدراسة السيميولوجية للأدب إلى فحص علاقات الدوال التي ينطوي عليها النص الأدبي في ذاته ، قبل ربطها بالعالم الخارجي ، كالتاريخ والمجتمع . ولكن ماذا عن القارئ نفسه ، وعن القراءة التي لا يتحقق النص بدونها ؟ هنا يطالعنا العرض الذي قدمته نبيلة إبراهيم لنظرية القارئ في النص ، والحوار الذي أجرته في هذا الشأن مع « فلفجانج إيزر » ، أحد أقطاب هذا الاتجاه في مدرسة كنستانس في ألمانيا الغربية .

تسأل نبيلة إبراهيم ، في مفتتح مقالها ، عن يحكم على قيمة النص بصفة عامة ، ونحجب بأنه القارئ الذي يستوعب هذا النص . ولهذا لم يكن غريبا أن نجد المدارس النقدية الحديثة تركز على طريقة تعامل القارئ مع النص ، وتدرس ذلك تحت عنوان نظرية « القارئ في النص » أو نظرية « التأثير » ، كما يسميها أصحابها ، وعلى رأسهم فلفجانج إيزر ، ولكنها تختلف معها بعد ذلك في أمور جوهرية . أما نظرية التأثير فتقوم على الاهتمام بأمر القراءة وحدها . والقراءة علاقة بين القارئ والنص ، لكنها ليست علاقة في اتجاه واحد ، من النص إلى القارئ ، بل في الاتجاهين معا ، من النص إلى القارئ ، ومن القارئ إلى النص . وتتم هذه العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي ، وتتلاقى وجهات النظر بين النص والقارئ ، من حيث هو متأثر به ومؤثر فيه على السواء . ومن هنا يطلق أصحاب النظرية عليها « نظرية التأثير والاتصال » .

ويمكن البحث عن جذور هذه النظرية في النظريات الفلسفية واللغوية التي مهدت لها نظرية النسبية في العلوم الطبيعية ، والتي حولت الاهتمام من الشيء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ . فهي - من حيث الأساس الفلسفي - تنبثق من الفلسفة الظواهرية عند « هوسرل » ، التي ترى أن الحقيقة نسبية ، وأن الأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل في علاقات ديتامية مع الأشياء .

وينبه إيزر إلى أن العمل الأدبي ليس له وجود إلا إذا تحقق ، وأنه لا يتحقق إلا من خلال القارئ . والقراءة هي عملية تشكيل لواقع سبق تشكيله في النص . ومن ثم تصبح القراءة حركة بين واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القارئ ، ثم واقع جديد يتحقق من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ .

وتلغى هذه النظرية تلك الثنائية بين الذات والموضوع ، لتحل محلها التأثير الجمالي الناجم عن الالتحام بينهما على مستويين : مستوى فني يرتبط بالنص وصنعتة اللغوية بخاصة ؛ ومستوى جمالي يختص بنشاط عملية القراءة . ولا يتكوّن المعنى في النص - حيثئذ - من موضوع محدد ، بل هو عملية مستمرة مصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع النص .

وهذا كله يطلب قارئاً يرى إيزر أنه لا وجود له في الواقع ، لكنه قارئ ضمني ، يُخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي ؛ قارئ منغمس في النص ، منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية .

أما عملية القراءة نفسها فتقوم على الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها إلا من خلال التفاعل بينها ، وتستلهم التوقعات التي تجمع وتركب بذور ما سيأتي فيها بعد في شكل ثمار . والتوقعات - في النص الجيد - لا تتحقق ، بل تكون في حالة تحوّل مستمر ، تتولد عند القراءة . والنص الجيد - أيضاً - لا يستهلك نفسه ، بل يترك - عن طريق حيل أسلوبية - فراغات يملؤها القارئ ، ويتوقف عندها بحثاً عن المعنى أو التفسير .

● هذا التركيز على دور القارئ يأتي ختاماً لمراحل مختلفة من محاولات الاقتراب من النص الأدبي ، يلخصها حسين الواد في دراسته المسماة « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل » .

في البداية وقف على الدراسات التي اتجهت إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، حيث ظهر التركيز حيناً على الإنشاء وأساليبه ، وحيناً آخر على المبدع ذاته ، أو المجتمع والظروف السائدة فيه . وفي مرحلة ثانية انصب الاهتمام على الآثار الأدبية نفسها ، بمعزل عما يرتبط بهامن سياقات وفي مرحلة ثالثة اتجهت هذه الدراسات إلى استقصاء أثر الأعمال الأدبية على المتلقي ، فاهتمت بالأدب من حيث قراءته لا من حيث إنشاؤه .

ويرصد الباحث التحول الذي تم خلال هذه المراحل ، فيبدأ بما أسماه « قراءة النشأة » ؛ وتظهر في مفهوم المحاكاة عند اليونان . ثم تلحق حركة التاريخ بهذه المرحلة ، وتتجلى في ثورة الرومانسية على التقاليد الكلاسيكية ، ثم يأتي بعد ذلك التفسير الماركسي للأدب .

أما في مرحلة الاهتمام بجماليات النصوص ذاتها فيبرز دور مدرسة الشكلين الروس والاتجاه البنيوي ، ثم انتهت الدراسة الأدبية إلى الاهتمام بالقارئ المتلقي للنص .

وإذا كان الاهتمام بعملية التلقي قد ظهر بأشكال متفاوتة في نظريات أدبية مختلفة ، فإنه صار أكثر بروزاً مع تطور دراسات علم اجتماع الأدب .

ويخلص الباحث إلى أن الدارسين قد وقعوا في حيرة معرفية حين أدركوا أن اتجاهات واحداً من هذه الاتجاهات لا يكفي لفهم الظاهرة الأدبية وتحليلها . وهو من ثم يقترح أن تتجه دراسة الأدب إلى تناول النصوص من حيث ما يؤثر في نشأتها من عوامل ، ومن حيث جمالية البناء والتركيب والصياغة في آن واحد . ولكنه ينتهي بدوره إلى حيرة معرفية ، نتيجة للموقف التوفيق الذي لا يحسم التناقضات ، فيرى أن الأبحاث التي تحمست لظروف النشأة والعوامل المصاحبة لعملية الإبداع الفني محقة في مؤاخذتها للاتجاهين الشكلي والبنيوي على تجاهلها للتاريخ . والأبحاث التي تبنت الاتجاهين الآخرين محقة كذلك في اتهام أبحاث النشأة بالمغالطة بأنها تسمى إلى نقل لغة الفن إلى لغة العلوم الفلسفية والاجتماعية . أما الأبحاث التي تركز اهتمامها على دور القارئ أو جمالية التقبل ، كما يسميها الباحث ، فأصحابها يحقون بدورهم في اتهام أصحاب الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور المتلقي .

● وفي هذا الاتجاه نفسه ، الذي انصرف عن البحث في إنشائية الأدب إلى تكريس دور القارئ وعلاقته بالنص الأدبي ، تأق دراسة محمد الهادي الطرابلسي عن « النص الأدبي وقضاياها عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه (صناعة النص) La production de texte وجون كوهين من خلال كتابه (الكلام السامي) Le haut langage » .

في هذه الدراسة يبرز الكاتب اهتمام ريفاتير بعملية التحليل الأسلوب بوصفها عملية فردية في أساسها ، ومن ثم يرجع ابتعاده عن ساحة التقنين العلمي نتيجة لهذا المنحى .

لقد ركز ريفاتير على مناقشة قضية الظاهرة الأدبية في النص ، فبدأ بعزل العلوم والمناهج التي تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ومن ثم لا تفي بحاجة الباحث إلى تحديد السمات الأدبية الخاصة في النص ، على حين اهتم بالتحليل الأسلوب الذي ينطلق من النص ذاته بوصفه صرحاً مكتمل البناء ، يتميز بالخصوصية والتفرد ؛ وهي الصفات التي يتميز بها الأسلوب . ومن هنا يصح ، في رأي ريفاتير ، أن يقال إن الأسلوب في الواقع ليس إلا النص عينه .

ويرى ريفاتير أن عملية التواصل الأدبي لعبة تتكشف قواعدها في النص من خلال تحليل علاقات الكلمات ومدى مطابقتها أو تجاوزها للنظام الكلامي المتعارف عليه ، ويقرر أن الظاهرة الأدبية لا تقتصر على النص فحسب ، بل إنها تشتمل ، في الوقت نفسه ، على القارئ وردود فعله المحتملة إزاء النص .

أما جون كوهين فتقوم نظريته على عدد من الفرضيات التي تدخل في علم إنسانيات ، وتستقطب في عمل كوهين في جدولين ، هما جدول الاختيار ، وجدول التوزيع . ويشتمل جدول الاختيار على فرضيتين هما شمول البنية ، والوظيفة التأثيرية للغة . أما الجدول الثاني فيتكون

كذلك من فرضيتين إحداهما تقوم على تماسك العمل الفني تماسكاً داخلياً ، على حين تقوم الفرضية الأخرى على أن العمل الفني يستعير وجوده من العالم .

ويتنص كوهين على ضرورة التعامل مع النص على أساس من الاختيار والتوزيع في آن واحد ؛ بمعنى دراسة الوحدات المكونة للنص بوصفها وحدات مختارة ، تدرس بمعزل عن بعضها البعض . لكن هذه الخطوة لا بد أن يلحقها تعرف علاقات الوحدات كما جاءت موزعة في سياقها النصي . ويتم تبرير العلاقات القائمة في النص عن طريقين ، هما التماثل والتجاور .

ويرى كوهين أن الفرق بين الشعر والنثر يتمثل في درجة التماثل التي تظهر بوضوح في الشعر . وجامع التماثل عنده هو ظاهرة التردد . وتتمثل وحدة النص في تردد وحدات معينة ، تكون قادرة على إحالة كل وحدة منها إلى الوحدات الأخرى .

وأخيراً فقد كان للمصيف العربية التي استعان بها الباحث في شرح عناصر النظرية من خلالها أهميتها في المساعدة على استيعاب هذه النظرية .

● وإذا كان التنظير قد غلب على الدراسات السابقة جميعاً فإن الدراستين الأخيرتين في هذا العدد تحاولان صرف مزيد من الاهتمام إلى الجانب التطبيقي . والدراسة الأولى منها لحسن البنا عن « اللغة والتكنيك في القصة والرواية : نموذج تحليلي من قصص يوسف إدريس » .

وتتكون هذه المقالة من ثلاثة أجزاء رئيسية : الأولى يتناول اللغة في نقد كتابات يوسف إدريس ؛ والثاني يتناول التكنيك في العمل القصصي والروائي ؛ أما الثالث فتتموضع تحليل لبعض كتابات يوسف إدريس .

ويلاحظ الكاتب في بداية المقال أن التحليل اللغوي والأسلوب للقصص القصيرة والرواية في اللغة العربية لم يزل عناية كافية ، على الرغم من أن « اللغة هي العصب الذي يعتمد عليه العمل الفني في وجوده واستمراره » .

وتنهض هذه الدراسة بإعادة طرح للمشكلة ، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصري معاصر هو يوسف إدريس ، الذي ربما كان من أكثر كتاب القصة والرواية حظاً في عناية الدارسين بلغته . ويعرض الباحث - في هذا الصدد - لأربع دراسات تناولت أدب يوسف إدريس ، مبيّنة نصيب اللغة والأسلوب فيها . ولقد كانت الملاحظة العامة في هذا الجزء من البحث ، أن معظم الأعمال النقدية التي تناولت أدب إدريس عموماً ، ولغته وأساليبه بصفة خاصة ، كانت محدودة في عددها ، ومحصورة في قصصه القصيرة ، وكان كتابها من غير الدارسين العرب ، أو كانت مكتوبة بالإنجليزية .

أما الجزء الثاني من البحث فيقدم فيه الكاتب أسلوبين من أساليب القصص التي يهتم بها النقد الأوروبي المعاصر ؛ هما : المونولوج المروي ، والإدراك المتمثل *represented perception* ، نظراً لشيوعهما في الأدب المعاصر (القصة والرواية) ، سواء في الأدب الأوروبي أو الأمريكي أو العربي ، مع استخدام أمثلة من أعمال إدريس في شرح مفهوم هذين الأسلوبين .

والجزء الأخير من الدراسة يفرد الباحث لتحليل بعض خيوط المعنى في قصة « على ورق سلوفان » ليوسف إدريس ، في ضوء المناقشات التي أثيرت في الجزء الأول ، وعلى أساس من الأسلوبين المعروضين في الجزء الثاني .

● وفي ختام « ملف » هذا العدد يحدثنا عصام بهي عن « اللغة في المسرح الثري » ، ويقصد بها لغة الحوار .

واستخدام اللغة في شكل حوار في المسرحية استخدام معقد ؛ لأنه المجلي الوحيد الذي نتعرف منه الحدث وتطوره ، والشخصيات المشاركة في صنعه ، والزمان والمكان ، وما يعبر عنه النص من فكر أو عاطفة . . . الخ . ويمكن رصد طائفتين أساسيتين ينطوي عليهما الحوار المسرحي ؛ هما ما يمكن أن نسميه « الطاقة الإخبارية » و « الطاقة التعبيرية » . وهما لا تنفصلان ، أو لا نستطيع - في كثير من الأحوال - أن نضع بينهما حدوداً واضحة ، بل هما - فضلاً عن هذا - قد يكونان شيئاً واحداً في كثير من « لحظات » الحوار .

ويناقش الكاتب أيضاً عدداً من المشكلات المرتبطة بالحوار المسرحي ، سواء في صلتها ببناء الحدث في المسرحية ، أو في صلتها بالمتلقي الذي يتوقع إحساساً « بمشابهة الواقع » في الحوار ، وما يتصل بهذا من قضية العامية والفصحى . و« مشابهة الواقع » في الحوار لا تعني أن يكون الحوار « ثرثرة » يومية ، بل تعني أن يكون تعبيراً عن واقع الشخصية وواقع المسرحية معاً . ومن ثم يربط الكاتب قضية العامية والفصحى بقضية الفكر والعاطفة اللذين تستهدف المسرحية إثارتها ؛ فإذا كانا يسموان على « ثرية » الواقع و « عاميته » ، طلباً - بالضرورة - لغة قادرة على المجاوزة والسمو ، بل هما لا يتأتيان للكاتب إلا في هذه اللغة المجاوزة .

ثم يتخذ الكاتب من مسرحية « شهر زاد » للحكيم نموذجاً للتطبيق ، يبرز من خلاله القضايا العامة لبناء الحوار المسرحي ، والقضايا الخاصة بمسرح توفيق الحكيم أيضاً ، وأبرزها الذهنية ، وضعف الحركة الخارجية ، وتأثيرهما على العرض المسرحي .

وهكذا تكتمل دائرة ملف العدد ، محققة - قدر المستطاع - تماسك البناء الفكري لموضوعه الأساسي .

التحرير

مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية

نصر أبو زيد

— مدخل

نحتاج في هذه القراءة إلى تأكيد حقيقة مهمة لا غل من تكرارها وتأكيدا ؛ حقيقة ترتبط بطبيعة العلاقة بين التراث — في أي مجلى من مجالاته المتعددة — ووعينا المعاصر ؛ إذ ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به ، وفهمنا إياه . ووجوده المستقل — إن صح له هذا الوجود — إنما يتمثل في شكل من أشكال الوجود الفيزيقي العيني الذي يمكن أن يُدرك بالحس ويخضع لمقاييس الفراغ المكاني الذي يحتله على رفوف المكتبات في شكل مجلدات مطبوعة أو مخطوطة . وليس هذا الوجود العيني هو ما يعنينا ؛ وإنما الذي يعنينا وجوده في معرفتنا وفي وعينا الثقافي . وهذا الوجود في الوعي هو الذي نصفه بعدم الاستقلال ؛ وكيف يوصف التراث بالاستقلال عن الوعي المعاصر ، وهو لا يوجد إلا فيه وبه ؟ وانطلاقاً من هذه الحقيقة نعيد اليوم قراءة عبد القاهر لنرى ما الذي يمكن أن يقدمه لنا ، وما الذي يمكن أن ننفيه منه عن وعينا . وعلمنا ألا ننسى ونحن نعيد قراءة عبد القاهر أننا سنطرح عليه أسئلة معاصرة ، باحثين عن إجابات ربما لم نخطر للشيخ ببال ، وإنما هي إجابات كامنة ضمنية نحاول قراءتنا أن تكشف عنها وتحليلها . ومن شأن هذه القراءة أيضاً أن تتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها ؛ وتلك هي الأسئلة التي فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا ، وإن كان مغزاها التاريخي مازال قائماً وقابلاً للتحليل من منظور القراءة التاريخية .

ولا يعترض علينا معترض باسم الموضوعية ، زاعماً أننا « نفرض على نقاد ذلك العصر مناهجنا العلمية الحديثة ، أو نطلب من التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه »^(١) ؛ لأن هذا المعترض حين يقرأ التراث قراءته الموضوعية كثيراً ما يحكم ذوقه ويدخل مفاهيمه العصرية في الحكم على هذا التراث ، فيحكم على عبد القاهر بأن كتابه دلائل الإعجاز غير منظم الترتيب ، وأن آراء عبد القاهر فيه « مبثورة » . حتى ليعسر على الدارس لم أشأتها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرة المؤلف العامة إلى الموضوع من آراء جزئية في مواضع متفرقة من الكتابة^(٢) ؛ أو يرى أن مفهوم عبد القاهر للنحو والنظم مفهوم واسع يخلط بين مباحث النحو والبلاغة ؛ ثم يعود بعد ذلك مباشرة ليتهم هذا المفهوم بالقصور عن الإحاطة بكل مقومات النص الأدبي ، لأنه مفهوم مُقَيَّد — فيما يرى — بالنظر في العبارة « فلا يدرس النص الأدبي الكامل ، وما يتضمن من عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالخيال والإيقاع والتماثل والتضاد والمجانسة ، والمجاز والحقيقة ، في إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكناية »^(٣) . وليس أدل على انتفاء القراءة الموضوعية من مثل هذه الأحكام التي تنظر إلى التراث من خلال مفاهيم عصرية .

كان معه ؛ فالتحيز قرين الهوى النابع من قصور الوعي ببجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر ، وبين التراث والمعاصرة . القراءة المتحيزة

وليس معنى قولنا « انتفاء القراءة الموضوعية » أننا نتبنى مفهوم « القراءة المتحيزة » بالكامل ، سواء كان هذا التحيز ضد التراث أو

القاهر نفسه بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح ؛ ولو فعل ذلك لما قدم لنا شيئاً يستحق اليوم أن نقف عنده ؛ ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإيماءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى التفسير . ولم يكن عبد القاهر في قراءته لنصوص سابقيه مفسراً فقط ، بل كان في أحيان كثيرة لا يجد مفراً من الرفض والتنفى . فهو يرفض - مثلاً - ربط الفصاحة والبيان بالقدرة على الأداء الصوتي ؛ وهو ربط شائع مستقر في التراث السابق على عبد القاهر ، ونجده واضحاً في كتاب الجاحظ « البيان والتبيين » . وهو أيضاً يرفض حصر معاني الكلام في الخبر والاستفهام والأمر والنهي ؛ وهو حصر نجده في كثير من كتب البلاغة والنقد ، التي يعيد عبد القاهر قراءتها وتفسيرها . وعن طريق هذا التنفى والرفض يمهد عبد القاهر الطريق لمفاهيم أنضج ، وتصورات أعمق . يقول بعد أن يبين أهمية « علم البيان » وخطره بالنسبة للدين والدنيا على السواء :

« إلا أنك لن ترى ، على ذلك ، نوعاً من العلم قد لقي من الضيم ما لقيه ، ومُنِيَ من الحيف بما مُنِيَ به ، ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دخل عليهم ، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة ، وظنون رديئة ، وركبهم فيه جهل عظيم وخطأ فاحش . ترى كثيراً منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين ، وما يجده للخط والعقد ؛ يقول : إنما هو خبر واستخبار ، وأمر ونهي ، ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ، وجعل دليلاً عليه ؛ فكل من عرف أوضاع لغة من اللغات ، عربية كانت أو فارسية ، وعرف المغزى من كل لفظة ، ثم ساعده اللسان على النطق بها ، وعلى تأدية أجراسها وحروفها ، فهو بين في تلك اللغة ، كامل الأداة ، بالغ من البيان المبلغ الذي لا مزيد عليه ، مُتَمِّت إلى الغاية التي لا مذهب بعدها . يسمع الفصاحة والبلاغة والبراعة فلا يعرف لها معنى سوى الإطناب في القول ، وأن يكون المتكلم في ذلك جهوري الصوت ، جاري اللسان ، لا تعترضه لُكْنَةٌ ، ولا تقف به حُبْسَةٌ ، وأن يستعمل اللفظ الغريب والكلمة الوحشية ، فإن استظهر للأمر وبالغ في النظر ، فإن لا يلحن فيرفع في موضع النصب ، أو يخطئ فيجيء باللفظة على غير ما هي عليه في الوضع اللغوي ، وعلى خلاف ما ثبتت به الرواية عن العرب .

كتابنا من المصنفات
بمبادرة الأستاذ
أبو زيد

« وجملة الأمر أنه لا يرى النقص يدخل على صاحبه في ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة ؛ لا يعلم أن ما هنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاهما العقل ، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها ، ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، وأنها السبب في أن عرضت المزينة في الكلام ، ووجب أن يفضل بعضه بعضاً ، وأن يبعد

بالكامل إما أن تؤدي بنا إلى محاكمة التراث من خلال مفاهيم لا يقبلها ، أو تؤدي بنا إلى إلباسه مفاهيم وتصورات مفارقة لطبيعته ، ومعارضة لمنطقه الداخلي . ولا نعدم في قراءة عبد القاهر من يذهب إلى القول بأنه « ليس بلاغياً ، ولكنه ناقد أدبي ؛ وفي الوقت الذي يتزايد فيه الاهتمام بدراسة بنية الشعر تكون أعماله نموذجاً صالحاً للناقد البنيوي »^(٤) . ويقول إن عبد القاهر يعد من بين معاصريه « أقربهم لنظريتنا النقدية المعاصرة ، وأقدرهم على إثراء فهمنا للإبداع الشعري »^(٥) . ولا بأس والأمر كذلك من المقارنة بين آراء عبد القاهر وآراء النقاد المحدثين والمعاصرين مقارنة تهدف إلى بيان التطابق والتماثل ، وتغفل إغفالاً يكاد يكون تاماً عن الفروق الحضارية والثقافية ، بل التاريخية أيضاً^(٦) .

إن القراءة التي نأمل في تحقيقها هنا هي القراءة الموضوعية الحقة ، التي لا تغفل المنطق الداخلي الخاص للتراث من جهة ، ولا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعي المعاصر من جهة أخرى . هي قراءة لا تخلع عن عبد القاهر أزياءه ومفاهيمه لكي تكسوه أزياء جديدة وتخلع عليه مفاهيم معاصرة . وهي أيضاً قراءة لا تزعم لنفسها - ولا نستطيع - الانسلاخ عن الحاضر الراهن بكل همومه الفكرية والثقافية ، والحياة مرة أخرى في عقل عبد القاهر ، أو بالأحرى في عقل عبد القاهر القرن الخامس الهجري . إن عبد القاهر الذي نقرؤه اليوم هو النص الذي كتبه عبد القاهر في القرن الخامس الهجري ، والذي لم يتوقف منذ انتهى عبد القاهر من كتابته عن التفاعل مع نصوص أخرى في الثقافة العربية حتى وصل إلينا ؛ فهو الآن جزء من ثقافتنا ، وجزء من وعينا وتاريخنا . هل يمكن أن نقول الآن إن قراءة اليوم لعبد القاهر - أو بالأحرى لنص عبد القاهر - قراءة تأويلية ؟ نعم ، نستطيع أن نقول ذلك ، بشرط أن نكون على ذكر مما قاله علماء التفسير من فرق بين « التأويل المقبول المستساغ في اللغة » ، و « التأويلات المستكرهة البعيدة » . تأويلنا لعبد القاهر - أو بالأحرى فهمنا له - نأمل أن يكون من النوع الأول ، أو لنقل بعبارة معاصرة إن قراءتنا لعبد القاهر رحلة للبحث عن « المغزى » الذي يثرى من خلاله وعينا النقدي المعاصر ، لا تتوقف عند المعنى الذي كان في عقل عبد القاهر القرن الخامس .

ولست رحلتنا التي ننوي القيام بها في نص عبد القاهر إلا تكراراً لرحلة قام بها عبد القاهر نفسه في نصوص سابقيه ومعاصريه ، مستهدفاً الكشف عن « مغزى » هذه النصوص ، دون مجرد التوقف عند « المعنى » الذي كان كامناً في عقول أصحابها . يقول عبد القاهر :

« ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى (الفصاحة) و (البلاغة) و (البيان) و (البراعة) ، وفي بيان المغزى من هذه العبارات ، وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء ، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب ، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج »^(٧) .

في هذه الرحلة التي قام بها عبد القاهر في نصوص سابقيه كان يبحث عن المغزى الخبيء وراء عباراتهم وأقوالهم . لم يشغل عبد

صدق إخباره عن الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، وتقدير الإعجاز في بعض خصائص القرآن الأسلوبية والبلاغية^(٩) . الإعجاز في رأي عبد القاهر كامن في النص ذاته ، بل كامن في كل آية من آيات القرآن طالت أو قصرت . وهذا الإعجاز يمكن اكتشافه والوصول إليه في كل عصر ؛ ولا تتوقف معرفته على العرب الذين كانوا معاصرين له . لذلك يقول عبد القاهر لمن يكتفى في معرفة الإعجاز بالاستناد إلى عجز معاصريه عن معارضته :

« خبرنا عما اتفق عليه المسلمون من اختصاص نبينا ﷺ بأن كانت معجزته باقية على وجه الدهر ، أتعرف له معنى غير أن لا يزال البرهان منه لاثماً مُعْرِضاً لكل من أراد العلم به ، وطلب الوصول إليه ؛ والحجة فيه وبه ظاهرة لمن أرادها ، والعلم بها ممكن لمن التمسها ؟ فإذا كنت لا تشك في أن لا معنى لبقاء المعجزة بالقرآن إلا أن الوصف الذي له كان معجزاً قائم فيه أبداً ، وأن الطريق إلى العلم به موجود ، والوصول إليه ممكن ، فانظر أي رجل تكون إذا أنت زهدت في أن تعرف حجة الله تعالى ، وأثرت فيه الجهل على العلم ، وعدم الاستبانة على وجودها »^(١٠) .

وما دام إعجاز القرآن وصفا قائما فيه أبداً ، فإن الوصول إليه ، والعلم به ، يحتاج إلى « علم الشعر » ولا يستغنى عنه . ويكون هؤلاء الذين يغضون من قيمة الشعر في التراث الديني ، ويهونون من شأن « علم الشعر » - يكون هؤلاء بمثابة من يصد عن سبيل الله ، ويمنع الناس من حجة الله :

« وذلك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبيانت وبهرت ، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصّر عنه قوى البشر ، ومنتها إلى غاية لا يُطَمَحُ إليها بالفكر ، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا من عَرَفَ الشعر الذي هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذي لا يُشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيها قصب الرهان ، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل ، وزاد فيها بعض الشعر على بعض - كان الصاد عن ذلك صاداً عن أن تعرف حجة الله تعالى ، وكان مثله مثل من يتصدى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويُقرئوه . . . فمن حال بيننا وبين ماله كان حفظنا إياه ، واجتهادنا في أن نؤديه ونرعاه ، كان كمن رام أن ينسيه جملة ويذهب من قلوبنا دفعة ؛ فسواء من منعك الشيء الذي تنتزع منه الشاهد والدليل ، ومن منعك السبيل إلى انتزاع تلك الدلالة ، والاطلاع على تلك الشهادة »^(١١) .

يمكن أن نقول - نقدا لعبد القاهر - إنه يهون من قدر الشعر ، وينزل به إلى أن يصبح مجرد دلالة وشاهد على إعجاز القرآن ؛ كما يمكن

الشأوفي ذلك ، وتمتد الغاية ، ويعلو المرتقى ، ويعزّز المطلب ، حتى ينتهي الأمر إلى الإعجاز ، بل يخرج من طوق البشر^(١٢) .

« في هذا النص الطويل لا يجد عبد القاهر سبيلاً لطرح مفاهيمه إلا بنفى المفاهيم والتصورات السابقة التي تتناقض مع مفاهيمه وتصوراته . وهو في نصوص أخرى كثيرة ماثلة في ثنايا كتابه يستطيع أن يؤكد مفاهيمه عن طريق تأويل بعض الآراء السابقة عليه . وهكذا يقيم عبد القاهر بناءه الفكري في الثقافة العربية التي ينتمى إليها من خلال عمليتين تبدوان متعارضتين : هما الهدم والبناء ، أو هما الإثبات والنفي ، حيث يتم الإثبات بالتأويل ، ويتحقق النفي بالإنكار .

إن ما يفعله عبد القاهر في التراث السابق عليه هو ما ننوي أن نقوم به نحن مع عبد القاهر ؛ ولذلك قلنا إننا سنطرح أسئلة معاصرة ربما لم تحظر إجاباتها على بال الشيخ ، ولأدار السؤال نفسه في خلده ، وقلنا إننا في الوقت نفسه ستجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها . وهكذا نعيد قراءة الشيخ كما أعاد هو قراءة أسلافه ؛ وبذلك نكون أقرب لروح عبد القاهر ، ولروح التراث الذي يمثله والذي مازال ماثلاً فينا ، يتفاعل معنا ويتفاعل به .

— اللغة والشعر —

القضية الأساسية التي يدور حولها الجدل الآن بين علماء الأسلوبية ، هي قضية الشعر واللغة . والأسئلة التي تثار حول هذه القضية تتمثل في الأسئلة التالية : ما حدود التداخل بين الشعر واللغة ؟ وما حدود التمايز ؟ وإثارة السؤال عن الشعر بصفة خاصة دون غيره من الأنواع الأدبية إنما يترد إلى النظر إلى الشعر بوصفه أكثر الأنواع الأدبية تعبيراً عن خصائص « الأدب » ؛ تلك الخصائص الفارقة له عن غيره من أنماط « الكلام » . وعلى ذلك فالسؤال عن الشعر واللغة يطرح والقصد منه تحديد خصائص النصوص الأدبية .

ولسنا نريد أن نخرج عن مجال دراستنا باستعراض الآراء المختلفة والمدارس المتعددة في الأسلوبية ؛ فذلك أمر تغطيه الدراسات الكثيرة في هذا العدد من « فصول » . والذي يهمنا هنا هو أن نطرح السؤال نفسه على عبد القاهر . وعلمنا أن نؤكد منذ البداية أن السؤال لم يكن بعيداً عن مجال اهتمام عبد القاهر . ولا نكون مبالغين إذا قلنا إن قضيته الأساسية في كتابيه المعروفين « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » هي التفرقة بين « مستويات الكلام » ، تلك المستويات التي تبدأ من « الكلام العادي » وتنتهي إلى « الكلام المعجز » الذي يفوق طاقة البشر . ومن المستحيل في ذهن عبد القاهر أن تتم هذه التفرقة بين هذين الطرفين من « مستويات الكلام » دون الوقوف على « مستوى الكلام الأدبي » ، والتوقف الطويل أمام خصائصه . من أجل ذلك يتوقف عبد القاهر ليدافع عن « علم الشعر » دفاعاً نظن أنه الأول من نوعه في مواجهة تيار لا يستهان به في الثقافة العربية ، يغض من قيمة الشعر ، ويهون من شأن مبدعيه ونقادهم على السواء .

والقضية في ذهن عبد القاهر هي قضية « إعجاز القرآن » ؛ وهي قضية لا يقنع فيها عبد القاهر بآراء السابقين عليه ؛ وهي آراء تراوحت بين رؤية الإعجاز في أمر خارج النص ذاته ، ورؤيته في

أن نقول إن « علم الشعر » عنده مجرد علم « ثانوي » ، يخدم علماً آخر دينياً هو علم « إعجاز القرآن » . لكن هذا النقد الذي يمكن أن نوجهه إلى الشيخ لا ينبغي أن يقلل في وعينا من قيمة المحاولة ذاتها ، محاولة إقامة « علم للشعر » ، بصرف النظر عن « القصد » بالمعنى التاريخي . قد يقال إن هذا « القصد » التاريخي قد ترك على أفكار الشيخ ومفاهيمه بصمات واضحة لا نستطيع تجاهلها ؛ وهذا أمر لا ننكره ، ولكننا لا نتوقف أمامه طويلاً في قراءة الراية (١٢) .

كانت هذه مقدمة طالت بعض الشيء لكن نقول إن عبد القاهر — على خلاف علماء الأسلوبية — طرح السؤال بطريقة أخرى ومن خلال مدخل مغاير . كان السؤال هو : ما الذي يميز كلاماً من كلام ؟ وما الصفة الباهرة التي بدت في النص القرآني فأحسوا بالعجز إزاءه برغم فصاحتهم وقدرتهم البيانية ؟ ويكاد عبد القاهر في إجابته عن مثل هذه الأسئلة يقترب — هوناً ما — من الفكر الأسلوبي المعاصر ، حين يرى أن « الشعر » — وكذلك « القرآن » — كلام ينتمي إلى اللغة ، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعان تدخله في حدود « الفن » . ولكن هذه الخصائص والمعان « الفنية » خصائص ومعان يمكن الوصول إليها وتحديدها ، ولا يصح أن يكتفى في وصفها بالعبارات الغامضة الفضفاضة ، التي تملأ كتب النقد والبلاغة السابقة على عبد القاهر :

« لا يكفي في علم « الفصاحة » أن تنصب لها قياساً ما ، وأن تصفها وصفاً مجملاً ، وتقول فيها قولاً مرسلًا ، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل ، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ، وتعدّها واحدة واحدة ، وتسميها شيئاً شيئاً ، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم (الحرير) الذي في الديباج ، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع ، وكل آجرة من الأجر الذي في البناء البديع » (١٣) .

وإذا كان عبد القاهر لا يكتفى بالأقوال المرسلة ، ويحرص على التفصيل في معرفة الخصائص وتحديدها ، فإنه — بالمثل — ينفر عما شاع عند أسلافه من الوقوف في منطقة « اللاتعليل » ومن اكتفائهم بالقول إن هذه الخصائص لا تحيط بها الصفة ، ولا تدركها العبارة ، ذلك أنه :

« لا بد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجيده ، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه دليل » (١٤) .

ومن أجل تحديد الخصائص الفارقة بين « الشعر » و « الكلام العادي » يبدأ عبد القاهر بالصفات المشتركة ، فكلاهما ينتمي إلى مجال اللغة . وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية ، سواء على مستوى المفردات (الألفاظ) أو على مستوى التركيب (الجملة) . وليست الألفاظ — فيما يرى عبد القاهر — إلا دوال على المعاني الجزئية المفردة ، لا تكتسب دلالتها الكاملة ، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو

بلاغتها ، إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ :

« وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني ؟ وهل هي إلا لخدمها ومصرفة على حكمها ؟ أو ليست هي سمات لها ، وأوضاعاً وضعت لتدل عليها ؟ » (١٥) .

« إن الألفاظ أدلة على المعاني ، وليس للدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه ؛ فأما أن يصير الشيء بالدليل على صفة لم يكن عليها فمما لا يقوم في عقل ، ولا يتصور في وهم » (١٦) .

« الألفاظ لا تراد لأنفسها ، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني ؛ فإذا عذمت الذي له تراد ، أو اختل أمرها فيه ، لم يعتد بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها ، وكانت السهولة فيها وغير السهولة فيها واحداً » (١٧) .

وهكذا يخرج عبد القاهر الألفاظ المفردة من أن تستحق في ذاتها أي وصف يُضفى عليها وهي خارج تركيب بعينه . ومن هذا المنطلق يدفع بعض ما شاع عند بعض النقاد من استحسان الشعر للفظه ، أو بالأحرى يعيد تفسير هذه الأقوال في ضوء نظريته :

« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس تنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظواهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » (١٨) .

وإذا كانت الألفاظ في اللغة مجرد دوال وضعية اصطلاحية اتفاقية ، أليست قوانين النحو التي تدخل الألفاظ على أساسها في علاقات ، هي بدورها قوانين لا يملك المتكلم إزاءها إلا الخضوع ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ، فما دور المتكلم ؟ وما مدى الحرية المتاحة له في صنع الكلام ؟ إن قوانين النحو التي يحددها عبد القاهر في خطبة « دلائل الإعجاز » قوانين عامة تتحدد على أساسها العلاقات الممكنة والمحتملة بين الدوال اللغوية (الألفاظ) . . . سواء كانت هذه الدوال أسماء أو أفعالا أو حروفا . لكن هذه القوانين العامة لا تحصر العلاقات الفعلية التي يمكن أن يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التي لا حصر لها . ويمكن لنا القول بطريقة معاصرة إن عبد القاهر كان على وعي تام بالفارق بين « اللغة » و « الكلام » ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه العالم السويسري فرويناند دي سوسير ، وطوره تشومسكي في تفرقه بين « الكفاءة » و « الأداء » . إن قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند عبد القاهر « النظام » اللغوي القار في وعي الجماعة ، الذي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية ؛ أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه :

« ويختصر الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لا بد من مسند ومسند إليه ؛ وكذلك السبيل في

و « جاءني وهو مسرع أو وهو يسرع » ، و « جاءني قد أسرع » ، و « جاءني وقد أسرع » ، فيعرف لكل من ذلك موضعه ، ويحيى به حيث ينبغي له .

وينظر في « الحروف » التي تشترك في معنى ، ثم يفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى ، فيضع كلا من ذلك في خاص معناه ، نحو أن تقول بـ « ما » في نفى الحال ، وبـ « لا » إذا أريد نفى الاستقبال ، وبـ « إن » فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون ، وبـ « إذا » فيما علم أنه كائن .

وينظر في « الجمل » التي تُسرد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيها حقه الوصل موضع « الواو » من موضع « الفاء » ، وموضع « افاء » من موضع « ثم » ، وموضع « أو » من موضع « أم » ، وموضع « لكن » من موضع « بل » .

ويتصرف في التعريف والتذكير ، والتقديم والتأخير ، في الكلام كله ، وفي الحذف والتكرار ، والإضمار والإظهار ، فيصيب بكل من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ما ينبغي له (٢١) .

وليست هذه الأمثلة التي يعطيها عبد القاهر « للنظم » أو « لعلم النحو » إلا أمثلة دالة على فروق في التراكيب ، أو لنقل أمثلة دالة على فروق في الأساليب . وهذه الأمثلة العامة سيخصص عبد القاهر لكل مجموعة منها فصلا في كتاب « الدلائل » ؛ الأمر الذي يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين - ونحن نتفق معه - من أن عبد القاهر يحاول في « دلائل الإعجاز » أن يقيم رابطة بين دراسة الأدب والمسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات . (٢٢)

لعل في هذا التماثل بين « علم النحو » و « النظم » في فكر عبد القاهر ما يسمح لنا أن نقول إن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر يقترب إلى حد كبير من مفهوم « الأسلوب » ، ويصبح « النظم » الذي يصنع « علم النحو » قواعده ، هو علم « دراسة الأدب » ، أو « علم الشعر » . ويمكن لنا أن نقول إن « علم الشعر » عند عبد القاهر يقوم على أساس لغوي مكين ، نجلى جوانبه في الفقرة التالية .

— النظم والأسلوب

حين يقرن عبد القاهر بين « النظم » و « علم النحو » ويوحد بينهما أحيانا ، فإن ما يقصده بعلم النحو - كما أشرنا من قبل - ليس هو « القوانين النحوية المعيارية » التي تحدد حدود الصواب وحدود الخطأ في الكلام . والنص السابق الذي استشهدنا به يتحدث عن « علم النحو » على أساس أنه الفروق بين أساليب مختلفة في « الكلام » ، تبدو من منظور « النحو المعيار » أساليب متساوية . ولكن هذه الفروق بين التقديم والتأخير ، وبين الإخبار بالوصف والإخبار بالفعل ، وغيرها من الفروق التي حددها عبد القاهر - هي فروق في الدلالة ، تحول الكلام من مستوى إلى مستوى آخر . هذه الفروق هي مدار المعنى

كل حرف رأيت يدخل على جملة « كان » وأخواتها ؛ ألا ترى أنك إذا قلت : « كان » يقتضى مشيها ومشيتها به ، كقولك : « كان زيدا الأسد » ؟ وكذلك لو قلت « لو » و « لولا » وجدتها يقتضيان جملتين تكون الثانية جوابا للأولى (١٩) .

من هذه التفرقة بين اللغة والكلام - وهي تفرقة ضمنية في فكر عبد القاهر - يتحرك عبد القاهر ليصوغ مفهوم « النظم » الذي يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث « الفنية » أو « الأدبية » - إذا جاز لنا استخدام مثل هذه المصطلحات . وإذا كانت قوانين اللغة على مستوى الألفاظ أو التركيب (قوانين النحو) هي القوانين الفاعلة في كل مستويات الكلام ، فإن الكلام الأدبي - دون غيره - هو الذي ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية . وهنا فقط - أي على مستوى النظم - تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة ؛ فليس النظم فيما يقوله عبد القاهر :

« إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه « علم النحو » ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ، فلا تجل منها بشي » (٢٠) .

وقد يبدو من هذا النص أن « علم النحو » يتطابق مع « النظم » ؛ ويبدو هذا التطابق واضحا من أسلوب القصر الذي يستخدمه عبد القاهر في قوله « ليس النظم إلا ... » . ولكن علينا أن نكون على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية بين « أصول النحو » التي هي قوانين التركيب التي يحصرها في مدخل « دلائل الإعجاز » ، و « علم النحو » الذي يحاول عبد القاهر أن يرسى قواعده ، والذي يقوم كتاب « الدلائل » كله على تفصيله . تنتمي « أصول النحو » إلى مجال قوانين اللغة ؛ أما « علم النحو » أو « النظم » فهو الذي يحصر الخصائص « الفنية » أو « الأدبية » في الكلام ، شعرا كان أو نثرا . والدليل على ما نذهب إليه من تفرقة بين « أصول النحو » و « علم النحو » أن عبد القاهر في حديثه عن « الأصول » يتحدث عن قوانين جملة ، وفي حديثه في النص السابق عن « علم النحو » الذي يجعل النظم مقصورا على اتباع قوانينه ، يقول :

« وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في « الخبر » إلى الوجوه التي تراها في قولك « زيد منطلق » ، و « زيد ينطلق » ، و « ينطلق زيد » ، و « المنطلق زيد » ، و « زيد هو المنطلق » ، و « زيد هو منطلق » ، وفي « الشرط والجزاء » إلى الوجوه التي تراها في قولك : « إن تخرج أخرج » ، و « إن خرجت خرجت » ، و « إن تخرج فأنا خارج » ، و « أنا خارج إن خرجت » ، و « أنا إن خرجت خارج » .

وفي « الحال » إلى الوجوه التي تراها في قولك : « جاءني زيد مسرعا » ، و « جاءني يسرع » ،

في نوع من الاتساع ، وبعد أن تطلعت على الجملة ضرباً من التلطف» (٢٥).

إن هذه الفروق بين طريقة في «النظم» وأخرى - تلك الفروق التي يطلق عليها عبد القاهر اسم «الأسلوب» - هي فروق تحدث بالمتكلم لا باللغة ، سواء بالفاظها الوضعية أو قوانينها النحوية المعيارية . إن تفرقة عبد القاهر بين دور المتكلم في «النظم» أو في «الأسلوب» ، ودور «اللغة» ، تفرقة مهمة ، تشغل حيزاً عظيماً من كتابه . ونحن نعلم أن هذه التفرقة لم تكن نابعة في فكر عبد القاهر من توجه نقدي يدرك دور المبدع في تشكيل النص بالمعنى النقدي الحديث ؛ ولوقلنا عكس ذلك لوقعنا في «التحيز» الرخيص المبذل ؛ فعبد القاهر كان حريصاً على هذه التفرقة بين دور «المتكلم» ودور «اللغة» ؛ وحرصه هذا راجع إلى أن مدخله الأساسي لعلم الشعر - كما أشرنا من قبل - كان البحث عن «دلائل الإعجاز» القرآني .

لقد كان البحث في «الإعجاز» قبل عبد القاهر يوشك أن يدخل في إشكالية يصعب حلها ؛ إشكالية تتمثل في وصف القرآن لذاته بأنه «بلسان عربي مبين» ؛ وهو وصف جعل علماء اللغة والمفسرين يتخذون «الشعر» شاهداً على صحة العبارة القرآنية ، أو بالأحرى شاهداً على «عربيتها» ، وذلك في وجه «الهجوم الشعري» على لغة القرآن وعلى أسلوبه ، وكان هذا هو وجه الإشكالية الأول . ويتمثل وجهها الثاني في إيمان المسلمين بأن القرآن «نص معجز» ، لا يقارن من حيث مستواه بأي نص آخر ، شعرياً كان أو نثرياً . وبين طرفي هذه الإشكالية يمكن تصنيف الآراء المختلفة التي قيلت في تفسير الإعجاز ، وهذا موضوع درس آخر على أي حال .

في قلب هذه الإشكالية تأتي تفرقة عبد القاهر بين «الأساليب» ، و«النظم» و«النظم» ، فيكون القرآن معجزاً بنظمه ، وإن جاء بلسان العرب ، وعلى مواضعاتهم اللغوية ، ووفق قواعد لغتهم النحوية . ولا بد والحال هذه من أن يكون «نظم القرآن» مفارقاً لنظم غيره من النصوص ، ومن ثم «معجزاً» ؛ لأن المتكلم بالقرآن - الله سبحانه وتعالى - لا يقارن في علمه بسواه من المتكلمين . ولذلك أيضاً يقارن عبد القاهر دائماً بين القدرة على النظم و«الفكر» أو «الروية» أو «لطائف العقل» ، أو «المعاني النفسية» . ويكون من قبيل النقد المبذل أن ننعي على عبد القاهر - كما فعل بعض الباحثين - هذا الربط بين «النظم» والقدرة «العقلية» للمتكلم . لقد كان للشيخ - كما قلنا - مدخله الخاص لدراسة «علم الشعر» ولتحديد الخصائص الفارقة بين «الكلام الشعري» و«الكلام العادي» . ولا تثريب على الشيخ في مدخله ؛ ولا تثريب علينا - بعد أن نعي منطق الشيخ الداخلي - أن نتجاوزه إلى «مغزى» نتائجه التي تغنيا في هذه القراءة .

الأسلوب ودور المتكلم

إن دور اللغة في «الأسلوب» مقصور - كما أشرنا من قبل - على تحديد معاني الألفاظ المقررة ، أو لنقل على وضع العلامات ، وعلى تحديد «القوانين النحوية» العامة التي تجعل الكلام ممكناً . داخل هذه القوانين والمواضع ثمة قدر هائل من الحرية متاح للمتكلم في اختيار الصيغ والأساليب المعبرة عن «الغرض» أو «المعنى» :

والدلالة ؛ وهي فروق «شخصية» إذا صح لنا أن نقول ذلك ؛ هي خصائص «فردية» تحدد مستويات الكلام «الأدبي» ، وتفرق بين كلام وكلام . ولسنا في هذا نضفي على فكر عبد القاهر من عندنا مفاهيم ، أو نضفي عليه تصورات . وعبد القاهر يستخدم كلمة «الأسلوب» للدلالة على هذه التفرقة بين «نظم» و«نظم» . يقول :

واعلم أن «الاحتذاء» عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ، أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوبياً - و«الأسلوب» الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعتمد شاعر آخر إلى ذلك «الأسلوب» فيجئ به في شعره . . . وذلك مثل أن الفرزدق قال :

أترجو ربيع أن يجيء صفارها
بخير وقد أعيا ربيعاً كبارها

واحتذاء «البعيث» فقال :

أترجو كليب أن يجيء حديثها
بخير وقد أعيا كليباً قديمها (٢٦)

وواضح من نص عبد القاهر أن هناك فارقاً يدركه بين «المعنى» أو «الغرض» ، و«الأسلوب» الذي يستخدم في الدلالة على ذلك «المعنى» أو «الغرض» ؛ فالأسلوب هو طريقة من «النظم» وضرب فيه . وواضح من استشهاده على «الاحتذاء» في الأسلوب أنه يقصد به الطريقة الخاصة في التعبير . وليس ثمة فارق بين بيتي الفرزدق والبعيث سوى أن الأخير قد استبدل كلمات بكلمات ، فاستبدل في الشطر الأول «كليباً» بـ «ربيع» ، و«حديثها» بـ «صفارها» ، واستبدل في الشطر الثاني كلمة «قديمها» بكلمة «كبارها» . وهذا الاستبدال - وإن كان ينقل المعنى من هجاء «ربيع» إلى هجاء «كليب» - لا يؤثر كثيراً في «الأسلوب» ؛ فيظل الأسلوبان - من حيث الشكل - طريقة واحدة ، ونظمها واحداً .

وليس صحيحاً ما يذهب إليه بعض الدارسين من أن عبد القاهر قد أهمل في الأسلوب جوانب تتجاوز مستوى التركيب النحوي ؛ فقد توقف أمام ظاهرة «السجع» - وهي ظاهرة صوتية - توقفاً طويلاً في «أسرار البلاغة» ، لينفي عنها ما شاع في الفكر النقدي السابق عليه من أنها مجرد حلية خارجية تضاف إلى «الكلام» ولا تؤثر في دلالة (٢٧) . ثم هو يتوقف أمام الظاهرة نفسها في «دلائل الإعجاز» ليؤكد علاقتها بالأسلوب ؛ وذلك وهو في معرض الرد على من يقولون إن «البلاغة» و«الفصاحة» تكون في تلاؤم الحروف والظواهر الصوتية وحدها ، دون الدلالة والمعنى . يقول الشيخ :

«فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ . وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معاني الفصول التي جعلت أردافاً (نهايات) لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت في ضرب من المجاز ، أو أخذت

ينظر إلى الشعر بوصفه صناعة مثل سائر الصناعات ؛ ذلك أن عبد القاهر يستخدم عبارات مجازية ، وتمثيلات شائعة ومستقرة في التراث السابق عليه ، ولكنه يعي وعيا حادا - كما سنشير من بعد - الفارق بين تشكيل المادة الخام في الصناعات المختلفة ، و «نظم» المعنى في الشعر . إن المقارنة عند عبد القاهر تستهدف التوضيح والكشف ، ولا يراد معناها الحرفي القائم على التطابق والمماثلة .

وليس ما يقوله عبد القاهر هنا بعيد عن التصور المعاصر لعلاقة الشاعر باللغة ؛ تلك العلاقة التي نفهمها على أنها نوع من المعاناة والمكابدة ، إذا كنا نتحدث عن شاعر حقيقي لا مجرد ناظم . إن علاقة الشاعر بالفاظ اللغة ومواضعها - فيما يرى عبد القاهر - أشبه بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ إنه لا يصنع المادة ولكنه يعيد تشكيلها ؛ وكذلك الشاعر ، ليس هو الذي يبدأ المواضعة على الألفاظ ويحدد دلالتها ، ولكنه يعيد تشكيلها في علاقات جديدة لتنتج مشكلا يؤثر بدوره على دلالتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها :

«وإذا كان الأمر كذلك ، فينبغي لنا أن ننظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله . وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توحيه في معاني الكلم التي ألفه منها ، ما توخاه من معاني النحو ، ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص ، ورأينا حالها مع حال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منها الحلى ؛ فكما لا يشبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم ، والحلى بصانعه من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصناعة ، كذلك ينبغي أن لا يشبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة» (٢٠) .

إن كل ما يفعله الشاعر - أو المتكلم - في ألفاظ اللغة ، هو أن يقيم بينها علاقات يتوخى فيها معاني النحو . وليست معاني النحو التي يتحدث عنها عبد القاهر هي «القوانين المعيارية» التي يتحتم أن تتحقق في أي كلام لكي يكون كلاما ، ولكنها المعاني التي تحدث الفروق بين أسلوب وأسلوب ، وبين نظم ونظم . إن قوانين النحو المعيارية هي بدورها قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام ، شأنها في ذلك شأن دلالات الألفاظ المفردة . وليست المزية التي تحدث في الكلام - فيما يرى عبد القاهر - بمجرد علم المتكلم بتلك الفروق التي تحدثها المعاني النحوية ؛ العلم وحده لا يكفي ، ولابد من القدرة التي تمكن المتكلم أو الشاعر من استخدام هذا العلم وتوظيفه توظيفا مؤثرا دالا . إن معاناة الشاعر أو مكابدة اللغة لا تقتصر في تصور عبد القاهر على الألفاظ ، ولكنها تمتد إلى الدلالات النحوية التي يطلق عليها عبد القاهر «معاني النحو» :

«وغلط الناس في هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تحمد كثيرا ممن يتكلم في شأن البلاغة إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية في حسن النظم والتأليف ، وأن لها في ذلك شأوا لا يبلغه الدخلاء والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : «لا غرو ، فإن اللغة لها

إن الفصاحة فيها نحن فيه ، عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضح اللغة . وإذا كان كذلك فينبغي لنا أن ننظر إلى المتكلم ؛ هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئا ليس هو له في اللغة ، حتى يجعل ذلك من صنيعة مزية يعبر عنها بالفصاحة ؟ وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئا أصلا ، ولا أن يحدث فيه وضعا . كيف وهو إن فعل ذلك أفسد على نفسه ، وأبطل أن يكون متكلمًا ؛ لأنه لا يكون متكلمًا حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت عليه» (٢١) .

وحيث ينتقل عبد القاهر لتحديد علاقة المتكلم بقوانين النحو «المعيارية» ، يصير أيضا على أن هذه القوانين - وحدها - لا تؤدي إلى تفاضل في مستويات الكلام ، ولا تحدث عنها مزية أو تفاوت . إنها قوانين تحدد معايير الخطأ والصواب ، وليست هي القوانين التي تحدد «الفصاحة» و «البلاغة» بالمعنى الذي يقصده عبد القاهر ويحصره في «النظم» :

«ثم إنا نعلم أن المزية المطلوبة في هذا الباب ، مزية فيها طريقه الفكر والنظر من غير شبهة . ومحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفكر ، ويستعان عليها بالروية ، اللهم إلا أن تريد تأليف النظم ؛ وليس هذا مما نحن فيه بسبيل . ومن هنا لم نجز ، إذا عدت الوجوه التي تظهر بها المزية ، أن يعد فيها الإعراب ؛ وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ، ويستعان عليه بالروية ؛ فليس أحدهم - بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، والمضاف إليه الجذر - بأعلم من غيره ، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن ، وقوة خاطر» (٢٢) .

«إن كلامنا في فصاحة تجب للفظ ، لا من أجل شيء يدخل في الشطو ، ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم ، وأنا نعتبر في شأننا هذا فضيلة تجب لأحد الكلامين على الآخر ، من بعد أن يكونا قد برئا من اللحن ، وسلميا في ألفاظهما من الخطأ» (٢٣) .

«واعلم أنا إذا أضفنا الشعر - أو غير الشعر من ضروب الكلام - إلى قائله ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ، ولكن من حيث توخى فيها «النظم» الذي بينا أنه عبارة عن توخى معاني النحو في معاني الكلم» (٢٤) .

إن علاقة الشاعر - أو المتكلم - بالألفاظ المفردة ، التي هي أوضاع اللغة كما يقول عبد القاهر ، أشبه بعلاقة «الصانع» بمادته الخام ؛ فالمادة الخام في أي صناعة مادة لم يصنعها الصانع ، ولكنها مادة يعيد تشكيلها وفق تصور خاص وتصميم بعينه . والمقارنة التي يعقدها عبد القاهر بين «النظم» وإعادة تشكيل المادة الخام في الصناعات المختلفة لا ينبغي أن تشوش علينا فهم تصور عبد القاهر ، فنسارع إلى القول بأنه

تشكيلها . إنه يرتد - بعبارة أخرى - إلى «النظم» . وهذا النظم نفسه هو الذى يفرق بين شعر وشعر ، وبين كلام وكلام .

وفى هذا النص أيضاً يؤكد عبد القاهر أن مهارة المتكلم إنما تتمثل فى قدرته على التخيير بين إمكانات مختلفة ، تطرحها اللغة فى «معانى النحو» ، كما تطرحها فى دلالات الألفاظ . من هذا المنطلق يمكن لعبد القاهر أن يطبق مجازاً يشبه المجاز السابق الذى يقارن فيه بين الألفاظ وخيوط الإبريسم ، وبين الألفاظ والذهب والفضة ، من حيث علاقة الشاعر بالأولى ، وعلاقة الصانع بالثانية - يمكن لعبد القاهر أن يقيم مجازاً شبيهاً ليُعبر به عن علاقة الشاعر أو المتكلم بمعانى النحو ، فبرى :

«وإذا قد عرفت أن مدار أمر «النظم» على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا نجد لها ازدياداً بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل فيها الصور والنفوس ؛ فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التخيير والتدبير فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبها لياها ، إلى عالم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيها معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محمول النظم» (٣٢) .

إذا جمعنا بين القياس الذى يعقده عبد القاهر فى هذا النص بين «الأصباغ» ومعانى النحو من جهة ، والقياس الذى يقيمه فى النص السابق بين المادة الخام وألفاظ اللغة من جهة أخرى ، أمكننا أن نخرج بتصور صحيح لمفهوم النظم عند عبد القاهر ، ولدور المتكلم فى تحقيقه . ألفاظ اللغة تشبه المادة الخام التى يصنع منها المتكلم أسلوبه طبقاً لقوانين النحو «المعيارية» . ومعانى النحو - التى هى الفروق الدقيقة داخل قوانين النحو - تشبه الأصباغ التى تعمل بها الصور ؛ فإذا طبقنا هذا القياس على صناعة النسيج ، فإن الألفاظ هى الخيوط التى تتألف وفق قواعد خاصة لتصنع ثوباً ، وقوانين النحو هى الأصباغ التى تفرق بين ثوب وثوب .

ولكى لا نقع مرة أخرى فى المعنى الحرفى للقياس الذى يقيمه عبد القاهر ، وننتهمه بإهدار قيمة الشعر ، وبالتهوين من شأنه علينا أن نقرأ قوله :

«وإنا لنراهم يقيسون الكلام فى معنى المعارضة على الأعمال الصناعية ، كنسج الديباج ، وصوغ الشنف والسوار ، وأنواع ما يصاغ ، وكل ما هو صنعة وعمل يد ، بعد أن يبلغ مبلغاً يقع التفاضل

بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ الدخيل فى اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها ، ويدى من أول خلقه بها ، وأشبه ذلك مما يوهم أن المزية أنتها من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر ، يفضى بقائله إلى رفع الإعجاز من حيث لا يعلم . وذلك أنه لا يثبت إعجاز حتى تثبت مزايا تفوق علوم البشر ، وتقتصر قوى نظرهم عنها ، ومعلومات ليست فى من أفكارهم وخواطيرهم أن تفضى بهم إليها ، وأن تطلعهم عليها ، وذلك محال فيما كان علماً باللغة ؛ لأنه يؤدى إلى أن يحدث فى دلائل اللغة ما لم يتواضع عليه أهل اللغة ؛ وذلك ما لا يخفى امتناعه على عاقل .

«واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة ، ولكننا أوجبناها للعلم بمواضعها ، وما ينبغى أن يصنع فيها ؛ فليس الفضل للعلم بأن «الواو» للجمع ، و «الفاء» للتعقيب بغير تراخ ، و «ثم» له بشرط التراخى ، و «إن» لكذا و «إذا» لكذا ، ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت شعراً وألفت رسالة أن تحسن التخيير ، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه .

«وأمر آخر إذا تأمله الإنسان أنف من حكاية هذا القول فضلاً عن اعتقاده ، وهو أن المزية لو كانت تجب من أجل اللغة والعلوم بأوضاعها وما أرادها الواضع فيها ، لكان ينبغى أن لا تجب إلا بمثل هذه الفروق بين «الفاء» و «ثم» و «إن» و «إذا» وما أشبه ذلك مما يُعبر عنه وضع لغوى ، فكأن لا تجب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف ، ويقتضيه الغرض الذى تؤم ، والمعنى الذى تقصد ، وكان ينبغى أن لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب فى كلامه من استعارة اللفظ للشئ لم يستعمله ، وأن لا تكون الفضيلة إلا فى استعارة قد تعسرفت فى كلام العرب . وكفى بذلك جهلاً» (٣١) .

فى هذا النص الطويل يكاد عبد القاهر - أولاً - أن ينفى أى علاقة بين «الطبع» اللغوى والقدرة على النظم ، ويرد القدرة على النظم إلى مقدرة المتكلم «العقلية» ، التى يربطها بالعلم بالمعنى العام ، ولا يقصره على مجرد العلم باللغة ومواضعاتها . وهذا الربط - كما سلفت الإشارة - مهم جداً بالنسبة لعبد القاهر ؛ لأنه هو الذى يحدد له الفارق بين مستوى كلام ومستوى كلام آخر ، ويجعله - من ثم - قادراً على تفسير «الإعجاز» ، وذلك على أساس مفارقة القائل للقرآن - الله عز وجل - لغيره من القائلين . إن مفارقة القرآن لغيره من النصوص - أو بالأحرى إعجازه - لا يرتد إلى مواضعات اللغة ، سواء فى مستواها اللفظى أو فى مستواها التركيبى ، بل يرتد - إلى جانب ذلك - إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة وإعادة

- المعنى والأسلوب

في بعض نصوص عبد القاهر ما أوهم بعض الباحثين أن فكره يقوم على ثنائية تفصل بين «المعنى» و«النظم» أو الأسلوب ؛ ووقع آخرون في وهم آخر مؤداه أن عبد القاهر من أنصار «المعنى» دون «اللفظ» ، وذلك في مواجهة نقاد آخرين ينتصرون «اللفظ» دون «المعنى» . والحق أن معضلة «اللفظ والمعنى» في التراث النقدي والبلاغي كله تحتاج إلى قراءة أخرى نأمل أن يقوم بها أحد الباحثين . وفي تفرقة عبد القاهر في النص السابق بين «الغرض» و«المعنى» ما يمكن أن يساعد على إعادة طرح هذه القضية مرة أخرى من منظور عبد القاهر على أقل تقدير . وعبد القاهر يطرح القضية بشكل واضح حين يقول :

«لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتهما ، فإن قلت : فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك ، فليستا عبارتين عن معنى واحد ، بل هما عبارتان عن معنيين اثنين ، قيل لك : إن قولنا «المعنى» في مثل هذا ، يراد به الغرض ، والذي أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه ، نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد ، فتقول : زيد كالأسد ، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول : كأن زيدا الأسد ، فتفيد تشبيهه أيضا بالأسد ، إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول ، وهي أن تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شيء بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصر عنه ، حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي . وإذا كان كذلك ، فأنظر هل كانت هذه الزيادة ، وهذا الفرق ، إلا بما توخى في نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام ، وركبت مع «إن» . وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كان بالنظم ، فاجعله العبرة في الكلام كله ، ورض نفسك على تفهم ذلك وتنبهه ، واجعل فيها أنك تزاو من أسراً عظيماً لا يقادر قدره ، وتدخل في بحر عميق لا يدرك قعره» (٣٤) .

المعنى إذن هو معضلة التفاعل الدلالي بين معاني الألفاظ من ناحية ، ومعاني النحو التي أقامها المتكلم بين هذه الألفاظ من ناحية أخرى ؛ أما الغرض فهو الفكرة العامة ؛ الفكرة الخام قبل أن تصاغ في أسلوب بعينه ، التي لا وجود لها إلا على سبيل الافتراض والتجاوز . الأغراض هي المعاني التي وصفها الجاحظ بأنها «مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والقروي والبدوي» ، وجعل المصوّل والشأن على «إقامة الوزن وتخفيف اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وكثرة الماء وجودة السبك» ، وجعل الشعر «صياغة وضرب من التصوير» (٣٥) . إن المعنى / الغرض الذي يطرحه عبد القاهر في هذا النص السابق هو التشبيه - تشبيه زيد بالأسد - وهو غرض عام قد يصاغ بأكثر من أسلوب ، ويتجلى في أكثر من نظم . فإذا قلت : زيد كالأسد فقد أدت معنى التشبيه على سبيل الخبر ؛ وإذا قلت : كأن زيدا الأسد ، فقد غيرت في الأسلوب والنظم ؛ والمعنى الناتج عن هذا الأسلوب الثاني ، ليس هو المعنى الناتج في الأسلوب الأول . ثم

فيه ، ثم يعظم حتى يزد في الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صيت ويدخل في حد ما يعجز عنه الأكثرون .

«وهذا القياس ، وإن كان قياساً ظاهراً معلوماً ، وكالشيء المركوز في الطباع ، حتى ترى العامة فيه كالحفاصة ، فإن فيه أمراً يجب العلم به : وهو أنه يتصور أن يبدأ هذا فيعمل ديباجاً ويسدع في نقشه وتصويره ، فيجىء آخر ويعمل ديباجاً آخر مثله في نقشه وهيبته ، وجلته وصفته ، حتى لا يفصل الراي بينهما ، ولا يقع لمن لم يعرف القصة ولم يجبر الحال إلا أنها حسنة رجل واحد ، وخارجان من تحت يد واحدة . وهكذا الحكم في سائر المصنوعات ، كالسوار يصوغه هذا ويحيى ذاك فيعمل سواراً مثله ، ويؤدى صفته كما هي ، حتى لا يغادر منها شيئاً البتة .

«وليس يتصور مثل ذلك في الكلام ؛ لأنه لا سبيل إلى أن نحىء إلى معنى بيت شعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى ، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس : «قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه» ؛ فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشبهتين في عينك كالسوارين والشنقين ، ففى غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة» (٣٣) .

ليس أكثر من هذا البيان دلالة على نفى مفهوم «الصناعة» عن تصور عبد القاهر للنظم . وليس أكثر منه دلالة على إدراك عبد القاهر لفاعلية دور المتكلم والشاعر في صنع «الأسلوب» ، أو بالأحرى في تشكيله . إن الأسلوب - بهذا الفهم العميق - غير قابل للتقليد ، وإنما هو فقط قابل للاحتذاء ، كما أشرنا من قبل . ليس الكلام من قبيل الصناعات التي يصح فيها التقليد إلا على سبيل الحكاية أو «الرواية» ؛ نعتي رواية قصيدة لشاعر بعينه ؛ وفي هذه الحالة فإن القصيدة - كما قال عبد القاهر - تضاف إلى الشاعر ، ولا تضاف إلى الراوي أو «الحاكم» . وما يقوله القدماء عن سرقة المعاني بين الشعراء لا يقره عبد القاهر ولا يعترف به ؛ فإن أى تحول في الأسلوب أو في «النظم» يؤثر في المعنى لا محالة . ولنلاحظ كيف ينهج عبد القاهر نهجاً تأويلياً في فهم أقوال القدماء حين يفسر قولهم «قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه» ، بأنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، أما المعنى فيستحيل أن يكون هو المعنى الأول إذا تغير النظم أو الأسلوب . إن تفرقة عبد القاهر هنا بين «الغرض» و«المعنى» ، تفرقة مهمة ، تفقدنا إلى آخر فقرات هذه القراءة .

زيادة في المعنى - معنى التشبيه - أفادها وجود «إن» الدال على التأكيد ، ونقل كاف التشبيه إلى صدر الكلام وعدم وجود فاصل بين الدال «زيد» ، والدال «الأسد»

هذا المعنى - أو الزيادة في «المعنى/الغرض» - ناتج كما قلت عن تفاعل دلالات الألفاظ مع دلالات النحو أو «المعاني النحوية» . وليس هذا القول من جانبنا على سبيل التخمين أو الاستنتاج ، بل هو قول يقوله عبد القاهر بلغته ، مستخدما مرة أخرى «القياس» :

«واعلم أن مثل واضح الكلام مثل من يأخذ من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض ، حتى تصبح قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم ، هو معنى واحد ، لا عدة معان كما يتوهم الناس ؛ وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيده (يعنى المخاطب) أنفس معانيها ، وإنما جئت بها لتفيده وجوه التعلق التي بين الفعل ، الذي هو ضرب ، وبين ما عمل فيه ، والأحكام التي هي محمول التعلق . وإذا كان الأمر كذلك فينبغي لنا أن ننظر في المفعولية من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمانا للضرب ، وكون الضرب ضربا شديدا ، وكون التأديب علة للضرب ؛ أيتصور فيها أن تفرد عن المعنى الأول الذي هو أصل الفائدة ، وهو إسناد «ضرب» إلى «زيد» وإثبات «الضرب» به له ، حتى يعقل كون «عمرو» مفعولا به ، وكون «يوم الجمعة» مفعولا فيه ، وكون «ضربا شديدا» مصدرا ، وكون «التأديب» مفعولا له - من غير أن يخطر ببالك كون «زيد» فاعلا للضرب ؟

«وإذا نظرنا وجدنا ذلك لا يتصور ؛ لأن «عمرا» مفعول لضرب وقع من «زيد» عليه ، و «يوم الجمعة» زمان لضرب وقع من زيد ، «وضربا شديدا» بيان لذلك الضرب كيف هو وما صفته ، و «التأديب» علة وبيان أنه كان الغرض منه . وإذا كان كذلك ، بان منه وثبت ؛ أن المفهوم من مجموع الكلم معنى واحد ، لا عدة معان ، وهو إثباتك زيدا فاعلا ضربا لعمرو في وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغرض كذا ؛ ولهذا المعنى نقول إنه كلام واحد» (٣٦) .

وإذا كان المعنى هو محصلة لتفاعل العلاقات النحوية داخل النظم أو الأسلوب ، فعلينا أن نكون على حذر شديد في قراءة عبد القاهر ، وأن نكون على وعى بأنه أحيانا يستخدم كلمة «المعنى» ويقصد بها «الغرض» الذي هو الفكرة ، وأحيانا يستخدمها ويقصد بها «الدلالة» . وعبد القاهر حين يرفض أن يكون «المعنى» هو محك البلاغة والفصاحة والبيان ، ومن ثم «الإعجاز» ، فهو يرفض «المعنى» الذي هو الغرض . وهنا يبدو عبد القاهر في معسكر واحد مع الجاحظ ، أي في نصرة «الألفاظ» التي يقصد بها عبد القاهر «النظم»

.. هذا إذا سلمنا بتلك الثنائية التي يصر البعض على وجودها في التراث . يرى عبد القاهر أن الشعر لا يصح أن تنبع قيمته من المعاني التي يؤمها الشعراء ، بل قيمة الشعر الحقيقية إنما تكمن في النظم والصياغة . هنا ، أي حين تكون المفاضلة بين «المعنى» و «النظم» ، فإن عبد القاهر يقصد بالمعنى «الغرض» . يقول عبد القاهر :

«واعلم أنهم (العلماء) لم يعيخوا تقديم الكلام بمعناه ، من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدبا وحكمة ، وكان غريبا نادرا ، فهو أشرف مما ليس كذلك ، بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص ، أن لا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته ، وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل ، أو متصلا به اتصال ما لا ينفك منه . ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل وردائه ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ، أن تنظر في مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع ، فاعرفه» (٣٧) .

ومن الواضح في هذا النص أن كلمة «المعنى» يراد بها «الغرض» ، وليس المقصود بها افتراض وجود معنى سابق على «النظم» أو الأسلوب . إن تفضيل الشعر من أجل أغراضه إنما هو تفضيل له من زاوية أخرى غير كونه شعرا ، وتفضيله من حيث هو شعر يتحتم أن ينطلق من نظمه ، وليس النظم - كما رأينا قبل - سوى المعنى ، أو لنقل هو الدلالة التي يتجهها الشعر . إن القياس هنا أيضا لا ينبغي أن يضلنا عن فهم عبد القاهر . وليس ثمة تعارض على الإطلاق بين رفض عبد القاهر لأن يكون المعنى هو محور المفاضلة بين الشعر والشعر ، وبين رفضه الذي ناقشناه في الفقرة الأولى لأن تكون الفصاحة والبلاغة صفات للألفاظ ، وإصراره الدائم على أن المتكلم إنما ينظم معاني لا ألفاظ . ليست المسألة عند عبد القاهر مسألة معان في مقابلة ألفاظ ، أو ألفاظ في مقابلة معان ، لأن مفهوم «النظم» - كما شرحناه هنا - يحل هذه الثنائية ويتجاوزها . إن إصرار عبد القاهر على أن «النظم» يختص بالمعاني دون الألفاظ ، إنما هو إصرار يرتبط بمعان الألفاظ المفردة ؛ لأن اللفظ «تبع للمعنى في النظم» ، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصدا حروف لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر ، أن يجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل ، وأن

يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك» (٣٨).

كلها ، ولا تختص بآى دون آى . ومن المسلم به أن القرآن فيه الكثير من المواضع التي لم تستخدم فيها الاستعارة أو المجاز . من هذا المنطلق يستطيع عبد القاهر أن يَدْخِل «المجاز» و «الاستعارة» في إطار مفهوم «النظم» ، وذلك على أساس أنه :

« لا يُتَصَوَّر أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يُتَوَخَّ فيها بينها حكم من أحكام النحو . فلا يُتَصَوَّر أن يكون هاهنا «فعل» أو «اسم» قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلِفَ مع غيره . أفلا ترى أنه إن قُدِّرَ في «اشتعل» من قوله تعالى : (واشتعل الرأس شيئا) أن لا يكون «الرأس» ، فاعلا له ، ويكون «شيئا» منصوبا عنه على التمييز ، لم يُتَصَوَّر أن يكون مستعاراً ؟ وهكذا السيل في نظائر «الاستعارة» ، فاعرف ذلك» (٣٩).

وهكذا حلَّ عبد القاهر ذلك التعارض بين «النظم» و «المجاز» ، بحيث جعل مفهوم النظم يستوعب في داخله «المجاز» ، ولكنه ظل - حصراً - قوة اختلاف بينه وبين أسلافه - يعترف بنوع ما من الحسن المستقل للمجاز بأنماطه المختلفة . وفي نص آخر نجده يقسم الكلام تقسيماً ثلاثياً ، وذلك بعد أن يكشف في تحليله لبعض الاستعارات أن حسنهما راجع إلى «النظم» الذي تروخاه الناظم فيها ، وذلك حيث يقول :

«وجملة الأمر أن هاهنا كلاماً حسناً للفظ دون النظم ، وآخر حسناً للنظم دون اللفظ ، وثالثاً قد أتاه الحسن من الجهتين ، ووجب له المزية بكلا الأمرين . والإشكال في هذا الثالث وهو الذي لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه ، وتراك قد جفت فيه على النظم ، فتركته وطمحت ببصرك إلى اللفظ ، وقدردت في حسن كان به وباللفظ ، أنه لفظ خاص . وهذا هو الذي أردت حين قلت لك : إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته» (٤٠).

إن هذا التقسيم الثلاثي للكلام يحتاج منا إلى قدر من التأمل والتعمق حتى نفهم السر في تردد عبد القاهر هذا بين «النظم» و «اللفظ» ، خصوصاً إذا كان الحديث في المجاز . لماذا لم يقطع عبد القاهر ببرد «المجاز» كله إلى النظم ، وظل حائراً بين تقسيم الكلام قسمين ، وبين تقسيمه ثلاثة أقسام ؟ لعل الإجابة الدقيقة عن هذا السؤال تحتاج إلى قراءة أخرى لعبد القاهر ، لا يتسع لها هذا المجال . ويكفي هنا أن نشير إلى أن عبد القاهر - سواء في «أسرار البلاغة» أو في دلائل الإعجاز - يحرص على التفرقة بين «العامى المبتذل» من المجازات ، و «الخاص الفخم الجزل» . وهو عادة ما يمر على النوع الأول مرور الكرام دون تحليل ، في حين يتوقف عند نماذج كثيرة من النوع الثاني ، يحللها وكاشفاً عن سر جمالها (٤١) . وأغلب الظن أن ما يقصده عبد القاهر بالكلام الذي يعود حسنه إلى لفظه دون نظمه هو الكلام الذي يتضمن مجازاً عامياً مبتذلاً ، دون الكلام الذي يتضمن مجازاً خاصاً ؛ فذلك الأخير يعود حسنه إلى لفظه ونظمه في الوقت نفسه :

وهكذا يتخلص عبد القاهر نهائياً من ثنائية «اللفظ والمعنى» ، سواء على مستوى «النظم» أو على مستوى علاقة الدال بالمدلول في الكلمات المفردة ؛ فاللفظ لا يكون «لفظاً» إلا هو دال على معنى ، فإذا تمرى اللفظ عن معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه ، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب . وتبقى شبهة أخيرة في بعض نصوص عبد القاهر ، لا بد من مناقشتها حتى تكتمل في أذهاننا صورة تامة ما أمكن لمفهومه عن «النظم» أو «الأسلوب» . إن عبد القاهر الذي يرفض أن ينسب للألفاظ - من حيث هي أصوات وحروف - أى صفة من صفات الحسن ، يعود فيقسم الكلام إلى قسمين :

«أعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين : قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم . فالقسم الأول : «لكنائية» ، و «الاستعارة» ، و «التعثيل الكائن على حد الاستعارة» . وكل ما كان فيه ، على الجملة ، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر ؛ فما ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي ، أوجب الفضل والمزية» (٣٩).

وقد ناقشنا في كل ما سبق مفهوم «النظم» الذي يرد إليه عبد القاهر كل خصائص الكلام البليغ ومزاياه ، من فصاحة وبلاغة وبراعة وبيان ، فما هذا النوع الآخر من الكلام ، أو القسم الأول الذي تعزى المزية فيه إلى اللفظ دون النظم ؟ هذا ما نحاول الفقرة التالية والأخيرة أن نجيب عنه .

الأسلوب والمجاز

إن تقسيم عبد القاهر للكلام في النص السابق إلى قسمين : أولهما تعود المزية فيه للفظ وحده ، تقسيم فيه تسامح ، أو لنقل فيه نوع من التجاوز ؛ ذلك أن العلماء السابقين عليه قد استقروا على أن يعدوا الاستعارة والمجاز بعامة من محاسن الكلام ، كما استقروا على أن يروا في الاستعارة والمجاز بعامة أوصافاً للفظ (٤٢) . ويبدو أن عبد القاهر في النص السابق لا يريد أن يجادل حول حسن الاستعارة والمجاز في ذاتهما ، ولكنه في نصوص أخرى يحاول أن يرد جمال الاستعارة إلى «النظم» ، دون أن يقصره على «الاستعارة» وحدها .

ومن السهل جدا على عبد القاهر - وهو يصدد رد «إعجاز القرآن» إلى «النظم» وحده - أن يرد على هؤلاء الذين قصرُوا صفة «الإعجاز» على الاستعارة والمجاز بصفة خاصة ، أو على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، وذلك على أساس أن هذا :

«يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آى معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة ؛ وإذا امتنع ذلك فيها ، ثبت أن «النظم» مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه» (٤٣) .

وإذا كان «الإعجاز» في «النظم» دون «الاستعارة» و «المجاز» وحدهما ، فإن ذلك راجع إلى أن «الإعجاز» صفة تلحق آيات القرآن

«فكما أن من الاستعارة والتمثيل عاميا مثل : «رأيت أسدا» و«وردت بحرا» ، و«شاهدت بدرا» ، و«سل من رأيه سيفا ماضيا» ؛ وخاصيا لا يكمل له كل أحد ، مثل قوله :

ومالت بأعناق المطى الأباطح

كذلك الأمر في هذا المجاز الحكمي» (٤٥).

ويُجَلَّى هذا التردد في فكر عبد القاهر بشكل آخر ، وربما يقترب بنا من حل هذا الخلل في مفهومه «النظم» و«المجاز» على السواء ، أننا نجده يناقش قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، على أساس التفرقة بين نوعين من الدلالة ، يرتبط كل منهما بنوع من الكلام . فثم نوع من الكلام نصل إلى دلالة من خلال علاقات التفاعل بين الألفاظ ومعان النحور فقط ؛ وثم نوع آخر نصل إلى دلالة بطريقة أكثر تعقيدا وتركيبا . يقول عبد القاهر :

«الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت : «خرج زيد» ، وبالأطلاق عن عمرو ، فقلت : «عمرو منطلق» ، وعلى هذا القياس .

«وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية ، تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على «الكناية» و«الاستعارة» و«التمثيل» . . . أو لا ترى أنك إذا قلت : «هو كثير رماد القدر» ، أو قلت : «طويل النجاد» ، أو قلت في المرأة : «نؤوم الضحى» ، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجب ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى ، على سبيل الاستدلال ، معنى ثانيا هو غرضك ، كمعرفتك من «كثير رماد القدر» أنه مضياف ، ومن «طويل النجاد» أنه طويل القامة ، ومن «نؤوم الضحى» في المرأة أنها مترفة مخدومة ، لها من يكفيها أمرها . . .

«وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول «المعنى» و«معنى المعنى» ؛ تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذي فسرت لك» (٤٦).

إن هذا النص الطويل يكشف لنا في فكر عبد القاهر عن إدراكه لمستوى آخر من المعنى يفارق مستوى المعنى الناتج عن تفاعل العلامات اللغوية مع معان النحور ، فيما يطلق عليه عبد القاهر اسم «النظم» . إن المعنى في «المجاز» يخضع لما يخضع له المعنى في غير «المجاز» من قوانين «النظم» ، ويزيد عليه شيء آخر هو ما يطلق عليه علماء اللغة

المعاصرون العلاقات الاستبدالية ، في مقابلة العلاقات السياقية . إن مفهوم «النظم» عند عبد القاهر يماثل العلاقات السياقية عند علماء اللغة المعاصرين ، ومفهومه لـ «المعنى» و«معنى المعنى» يماثل مفهوم العلاقات الاستبدالية . وإذا كان علماء اللغة المعاصرون لا يفصلون بين المستويين ، وينظرون إلى المعنى الدلالي للنص على أنه محصلة لتفاعل هذين النوعين من العلاقات ، فإن عبد القاهر يفصل بينهما أحيانا ، ويدرك ترابطهما أحيانا أخرى . «المعنى» في الأمثلة التي يناقشها عبد القاهر في النص له ظاهر هو محصلة علاقاته السياقية ، وله باطن هو محصلة علاقاته الاستبدالية . وهذا الباطن هو ما يطلق عليه عبد القاهر «معنى المعنى» . في المستوى الاستبدالي يشير الدال إلى مدلول هو معناه الظاهري ، لكن هذا المدلول يتحول بدوره إلى دال يشير إلى معنى آخر ، أو لنقل بلغة عبد القاهر إن «المعنى» يشير إلى «معنى المعنى» . وهكذا يتحول «الدال اللفظي» من أن يكون مجرد طرف في العلاقات السياقية على مستوى «النظم» إلى أن يشير الانتباه إلى طبيعته الذاتية ، إلى حقيقة كونه «دالا» . ولعل هذا ما دفع عبد القاهر إلى القول بأن من الكلام ما تكون المزية فيه راجعة إلى اللفظ والنظم معا ، ومنه ما تكون المزية راجعة إلى «النظم» وحده .

لم يكن عبد القاهر — ولا تثريب عليه في ذلك — يستطيع أن يتجاوز تجاوزا كاملا حدود ثقافته وعصره ، لأنه يتحرك في حدود هذه الثقافة وفي أفق هذا العصر . ومهما حاول أن يتجاوز فإن ثم حدودا لا يمكنه تجاوزها ، ويكفيه أنه حقق طموحا لمسنا جوانبه في هذه القراءة . ولا تثريب عليه بعد ذلك ألا يخالف أسلافه في بعض ما استقروا عليه . لكن عبد القاهر لا يفتأ يحاول أن يرد إعجاب أسلافه ومعاصريه بالاستعارة والكناية والمجاز — التي حصروا حسناتها في اللفظ وحده — إلى ما يطلق هو عليه «المعنى» ، ثم يتفق معهم بعد ذلك في أن هذا «المعنى» يضيف على «معنى المعنى» حسنا ووشيا ورونقا وبهاء ، إلى آخر ذلك من الصفات التي لا يخلو منها كتاب في البلاغة وفي النقد :

«فالمعان الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك ؛ والمعان الثانى الذى يؤمأ إليها بتلك المعانى ، هى التى تُكسَى تلك المعارض ، وتُزَيَّنُ بذلك الوشى والحلى . وكذلك إذا جعل المعنى يتصور من أجل اللفظ بصورة ، ويبدو في هيئة ، ويتشكل بشكل ، يرجع المعنى في ذلك كله إلى الدلالات المعنوية . ولا يصلح شيء منه حيث الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون كناية وتمثيل به ولا استعارة ، ولا استعانة في الجملة بمعنى على معنى ، وتكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ . فلو أن قائلا قال : «رأيت أسدا» ، وقال آخر : «رأيت الليث» ، لم يُجَزَّ أن يقال في الثانى : إنه صور المعنى في غير صورته الأولى ، ولا أن يقال أبرزه في معرض سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس .

«وجملة الأمر أن صور المعان لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن

« للنظم » أو « للأسلوب » ؛ فثم جوانب غنية خصبة تجلّي هذا المفهوم وتكشفه ، ولكن بسبب هذا الغنى والعمق في عبد القاهر لا يمكن لقراءة واحدة أن تكتشف كل جوانبه ؛ ولذلك أغفلنا - عن غير تقصير - بعض الإشارات القليلة التي وردت عند عبد القاهر ، الخاصة بإمكانية تعدد « تفسير النظم » من زاوية القارئ ، بناء على فهمه للعلاقات النحوية بين الكلمات .

ولا شك أيضا أن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر قاصر عن أن يكون نظرية في « النصوص الأدبية » بشكل عام ، ولكن هذا القصور نفسه موجود بدرجات متفاوتة في اتجاهات « الأسلوبية » ، وهو أمر ستكشف عنه دون شك دراسات هذا العدد من « فصول » . وعبد القاهر على أي حال لم يبدأ سعيه للوصول إلى هذه النظرية ، ولم يكن هذا همه ، وإنما نحن الذين طرحنا عليه السؤال ، وعلينا أن نقنع بما يمكن أن نستخرجه من إجابات ، دون أن نستعرض عضلاتنا الذهنية على نص عبد القاهر . ولعل في هذا النص المتميز في الثقافة العربية ما يمكن أن يقرأه آخرون ؛ ولعل هذه القراءة أن تكون حافزة لهم على أن يقوموا بقراءته .

يشار بمعانيها إلى معانٍ أخرى . وإعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا ؛ فأما إذا تغير النظم ، فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى على ما مضى من البيان في مسائل التقديم والتأخير ، وعلى ما رأيت في المسألة التي مضت الآن ، أعني قولك : « إن زيدا كالأسد » ، و « كأن زيدا الأسد » ؛ ذلك لأنه لم يتغير من اللفظ شيء ، وإنما تغير النظم فقط » (٤٧) .

هل نستطيع الآن أن نقول إن تردد عبد القاهر بين « النظم » و « اللفظ » قد تبدد ، أو أن الأمر ما زال يحتاج إلى قراءة أخرى ؟ هذا سؤال ما يزال معلقا بالنسبة لي ، أو لأقل إنه ما زال معلقا بالنسبة لقراءتي السابقة . ولكنني أستطيع أن أقول بيقين إن عبد القاهر لم يفصل بين « المجاز » و « النظم » فصلا كاملا ، بل احتفظ بدرجة من العلاقة تبدي في الفقرة الأخيرة ، كما تبدي في وقفاته التحليلية الطويلة عند بعض النصوص القرآنية والشعرية ، التي تحتاج إلى دراسة مستقلة ، وقراءة خاصة .

لا شك أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن مفهوم عبد القاهر



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدي

الهوامش :

جيشان عاطفي تنظمه موهبة قادرة على صوغ الشعر بمقوماته المتكاملة دون هذا النظر الذهني والتدبير الخرفي المرسوم . (التأكيد من عندي) ولا حاجة بنا للتعليق ، وتكفي الإشارة إلى أن مفهوم المؤلف للشعر - وهو مفهوم رومانسي واضح - هو المقياس الذي يحتكم إليه في الحكم على هؤلاء النقاد .

(٤) K. Abu Deeb, Al-jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips LTD, Warminster, Wilts, England, 1979, p. 3.

(٥) Ibid., p. 46.

(٦) السابق / حيث يقارن أبو ديب بين عبد القاهر وريتشاردز ، ص ١٠ - ١١ ، ٤٦ - ٤٧ ، كما يقارن بينه وبين ت . س . إليوت ، ص ١٣ - ١٤ ، هذا في الفصل الأول من الكتاب فقط .

(١) هذا هو المنظور الذي يتبناه عبد القادر القط في دراسته « النقد العربي القديم والمنهجية » - مجلة « فصول » ، العدد (٣) ، مجلد (١) ص ١٣ - ٣١ . ويتبنى مصطفى ناصف منظورا مقاربا لما نذهب إليه في قراءته لعبد القاهر « النحر والشعر : قراءة في دلائل الإعجاز » - المجلة نفسها ، العدد والمجلد ، ص ٣٣ - ٤٠ . يقول ناصف في هامش رقم ٢ ص ٤٠ . من المقال المذكور : « قد يقال إننا نترجم عبد القاهر وننتحه ونضيف إليه . وهذا صحيح . وليس للتراث بوجه عام وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا . والماضي الثقافي لا يعيش إلا في هموم الحاضر » .

(٢) عبد القادر القط : السابق / ٢٠ .

(٣) السابق نفسه ص ٢٧ ، وانظر تعليق المؤلف على كل من ابن طباطبا ، وحازم القرطاجي ، حيث يقول عن مفهومهما للشعر إنه عبارات « تبدو وكأنها قد وضعت لطائفة من النظامين الذين لا يهتم الشعر لديهم من

- (٧) دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٤ م ص ٣٤ .
- (٨) السابق ٦/٧ ، وانظر في تعريفات البلاغة عند القدماء : شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، ط ٢ ، د . ت ، ص ٢٠ - ٢٣ ، ٣٥ - ٣٨ .
- (٩) انظر في هذا الخلاف : الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، الجزء الثاني ، ص ٩٠ - ١٠٧ ، وانظر أيضا : السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، مطبعة مصطفى الباب الحلبي ، ط ٣ ، ١٩٥١ ، الجزء الثاني ، النوع الرابع والستون ، ص ١١٦ - ١٢٥ .
- (١٠) دلائل الإعجاز/١٠ .
- (١١) الدلائل/٨ - ٩ .
- (١٢) انظر دراستنا : الأساس الديني لبحث المجاز في البلاغة العربية ، ضمن الكتاب التذكاري للمرحوم عبد العزيز الأملاني «دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومى» ، مطبوعات دار القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٣ ص ٢٥٧ - ٢٧٩ .
- (١٣) دلائل الإعجاز/٣٧ .
- (١٤) السابق/٤١ .
- (١٥) السابق/٤١٧ .
- (١٦) السابق/٤٨٣ .
- (١٧) السابق/٥٢٢ .
- (١٨) أسرار البلاغة ، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٢ ، ج ١ ص ٩٧ .
- (١٩) دلائل الإعجاز/٧ .
- (٢٠) السابق/٨١ .
- (٢١) السابق/٨١ - ٨٢ .
- (٢٢) مصطفى ناصف : المرجع السابق/٣٥ .
- (٢٣) دلائل الإعجاز/٤٦٨ .
- (٢٤) انظر : أسرار البلاغة : ١/٩٩ - ١١١ .
- (٢٥) دلائل الإعجاز : ٦١ - ٦٢ .
- (٢٦) السابق : ٤٠١ - ٤٠٢ .
- (٢٧) السابق : ٣٩٥ .
- (٢٨) السابق : ٣٩٩ .
- (٢٩) السابق : ٣٦٢ .
- (٣٠) السابق نفسه .
- (٣١) السابق : ٢٤٩ - ٢٥٠ .
- (٣٢) السابق : ٨٧ - ٨٨ .
- (٣٣) السابق : ٢٦٠ - ٢٦١ ، وانظر أسرار البلاغة ، حيث يقول : «وأما الاتفاق في عموم الغرض ، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة ، والاستعداد والاستعانة ، لا ترى من به جس يدعى ذلك وبأن الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ ، وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ، ولا ينعم التأمل فيها يؤدي إلى ذلك ، حتى يدعى عليه في المحاجة أنه قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرين عيالا على الآخر في تصور معنى الشجاعة ، وأنها بما يمدح به ، وأن الجهل مما يذم به فاما أن يقوله صريحا ويرتكبه قصدا ، فلا . ج ٢ ص ٢٠٠ .
- (٢٤) دلائل الإعجاز : ٢٥٨ ، وانظر أيضا ص : ٤٢٥ .
- (٣٥) انظر : دلائل الإعجاز : ٢٥٥ - ٢٥٦ .
- (٣٦) الدلائل : ٢١٢ - ٢١٤ .
- (٣٧) الدلائل ، ٢٥٤ - ٢٥٥ ، وانظر أيضا : ص . ٤٢٢ - ٤٢٣ .
- (٣٨) السابق : ٥٥ - ٥٦ .
- (٣٩) السابق : ٤٢٩ - ٤٣٠ .
- (٤٠) انظر جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٠٢ - ٢٠٣ .
- (٤١) دلائل الإعجاز : ٣٩١ .
- (٤٢) السابق : ٣٩٣ .
- (٤٣) السابق : ٩٩ - ١٠٠ .
- (٤٤) انظر : أسرار البلاغة ، الجزء الأول : صفحات : ١٥٦ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، الجزء الثاني : صفحات : ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٤ ، ٢٨٩ . وانظر أيضا : دلائل الإعجاز : صفحات : ٩٨ - ٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٣ ، ١٥٧ ، ١٦١ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ، ٢٣٠ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٣٢٩ ، ٣٧٥ ، ٤١١ - ٤١٤ .
- (٤٥) دلائل الإعجاز : ٢٩٦ .
- (٤٦) السابق : ٢٦٢ - ٢٦٣ ، وانظر أيضا : ٤٢٩ - ٤٤٢ .
- (٤٧) السابق : ٢٦٤ - ٢٦٥ .



مركز تحقيق تكاملي علوم

النحو بين عبد القاهر وتشومسكي

محمد عبد المطلب



بداية ، لابد أن يتجه بحثنا إلى الظروف الفكرية والثقافية التي وجهت كلا الرجلين إلى النحو في مستوياته المختلفة ، تفعيدية كانت أو جمالية ، ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دورهما في الصياغة الأدبية أو الإخبارية ، من خلال تكوينها النحوي ، وما يؤدي إليه ذلك من وجود تراكيب لا تتميز عن غيرها من أنواع الأداء المؤلف إلا بإمكاناتها النحوية المتميزة ؛ بحيث إذا افتقدنا فيها هذه الإمكانيات اختفت منها كل القيم الجمالية ، بل كل القيم الدلالية ، حتى يصبح الكلام وصوتا تصوته سواء^(١) .

ومن يتتبع الظواهر النقدية - لغوية كانت أو غير لغوية - يظن أنه أمام شريط ممتد يحوى سلسلة من المشاهد ، يكاد يشده فيها المشهد الأخير ، فيحاول استعادته في حركة بطيئة ينكشف خلالها أن هذا المشهد ما هو إلا تكثيف لما سبقه من مشاهد ، وتبلور لما سبقه من جهود ، وكأنما الأمر فيه أصبح بمثابة قضية منطقية لها مقدماتها التي تتبعها بالضرورة نتيجة مترتبة عليها .

وعبد القاهر - في رأيي - يمثل المشهد الأخير في سلسلة الجهود السابقة عليه في مجال النقد والنحو والبلاغة ، كما يمثل كمال الإفادة من هذه العلوم الثلاثة في بلورة مفهوم نحوي جديد يكون - في جوهره - نظرية مكتملة في فهم النص الأدبي من خلال صياغته . والرجل - بالرغم من تميزه ، بل تفرد - لا يمكن أن يتفصل عن المناخ الذي سبقه أو الذي أحاط به ، كما أنه لم يستطع أن يتخلص من تأثيرات هذا المناخ حتى في محاولاته الجريئة أحيانا ، من مثل رفضه المقارنة بين بعض آيات القرآن وبعض التعبيرات العربية ، على أساس وجود مفارقة دائمة بين أي تعبيرين اختلف فيهما التركيب النحوي . وبعد غياب عبد القاهر عن الحياة ، ظل الحوار حوله مستمرا ، والأخذ منه والإضافة إليه متابعين ، نظيرا وتطبيقا ، كما ظل الاستدراك عليه - أيضا - ممتدا على ساحة الفكر البلاغي القديم والحديث ؛ بل ظلت للرجل سطوته حتى في مرحلة الجمود التي حلت بالفكر البلاغي والنقدي ؛ فكانت حرارة تأثيراته قوية في تطبيقات الزخسري ، وتفسيرات عبد الواحد بن عبد الكريم ، والعلوي ، وتقنيات الرازي والسكاكي تلخيصات القزويني وشروحه .

العربي ، كما صاحبه البحث في مسألة اللفظ والمعنى ، بين مؤيد للأول ومفضل للثاني .

وصل ذلك كله إلى عبد القاهر الذي أدرك سوء الفهم لدى أهل زمانه ، وبخاصة لدى الظاهرية والحنابلة ، الذين مالوا إلى اللفظية الجامدة ، والذين أعطوا للألفاظ بعض القداسة ، نتيجة لقولهم بتوقيفية اللغة ، وصدورها من الله سبحانه .

كما وصل إليه أيضا جهد من سبقوه في مجال الدراسات النحوية ، وبخاصة ما يتصل بمستوى تلك الدراسات من حيث تجاوزها لمسألة الصواب والخطأ في الأداء إلى الاهتمام بالعلاقات المتنوعة بين الكلمات ، ثم بين الجمل . فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدماء أمثال سيبويه وغيره ، كما اهتموا بالتركيب ، وأدركوا أن الخبرة بهذه التراكيب هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها ؛ أو بعبارة أخرى ، أدرك النحاة أن هناك ارتباطا بين ما يسمى بالتركيب وما يسمى بالمعاني أو الأفكار ؛ فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة .

لقد نشأ الاهتمام بالنحو في ظلال البحث عن الصواب والخطأ في الأداء . ثم تطور هذا الاهتمام في محاولة لإعطاء بنية التركيب أهميتها الخاصة ، بعد أن مرت اللغة بأطوار نحوية استوعبت فيها بعض الثقافات الوافدة (بخاصة في مجال المنطق وعلم الكلام) ، التي بسببها قام النحاة في وجه هؤلاء المناطق ، مؤكدين أن صناعته هي البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، وليس الأمر مقصورا على مجرد الاشتغال بتغير أو آخر الكلمات .

هذا المناخ الفكري المعقد هو الذي هيا لعبد القاهر أن يظهر بنظرته في النظم ، بما فيها من اتصال بالكلام النفس والكلام المنطوق ، من ناحية ، واتصال بالدراسات النحوية في صورتها الأخيرة ، من ناحية أخرى .

ويبدو أن تشومسكي Avrame Noam Chomsky ، كان أيضا نتاجا لمناخ فكري وثقافي اتصل بكثير من القضايا السياسية واللغوية على نحو هيا له تقديم نظريته الثورية في مجال الدراسات اللغوية ، التي أثرت تأثيرا بالغيا في مجال الدرس الأدبي . والنظرية - في جوهرها - لا يمكن أن تنفصل بحال عن آرائه السياسية ، ومعتقداته الفكرية ، حيث صدر في بحوثه كلها عن هذه المنطلقات .

إن جوهر الإنسان لابد أن يتميز عما عداه مما يحيط به من عالم الحيوان ، أو عالم الآلة . وهذا التمايز ضرورة يجب أن توضع في الحسبان في مجالات البحث العلمي بأنواعه المختلفة ، كما يجب أن يكون لها اعتبارها من قبل السلطة الحاكمة في أي شكل من أشكالها . وربما كان هذا السبب في اهتمام تشومسكي بالدعوة إلى الاستعانة بالفلسفة وعلم النفس ؛ ذلك أن تخصيص البحث

في حوالى القرن الثالث الهجري كان أهل السنة يواجهون المعتزلة في معركة فكرية محتدمة ، حيث خرج أبو الحسن الأشعري على المعتزلة في أواخر هذا القرن ، وجعل ينصر عفائد أهل السنة بالأدلة العقلية ، محاولا التوفيق بين ما قالوا به وبين العقل . وكان عبد القاهر الجرجاني متكلميا على مذهب أبي الحسن الأشعري ؛ وكانت هذه النزعة هي التي جعلته يقيم بحوثه في «الدلائل» و«الأسرار» على أساس ديني ، بحيث كان جهده البلاغي خالصا لخدمة عقيدته الفكرية التي سيطرت عليه ، فقصده إلى عرض قضية الإعجاز القرآني من خلال فكره الأشعري .

من هذا المنطلق عرض لقضية الإعجاز على أساس نظريته في (النظم) ؛ وهي نظرية ارتبطت في أسسها العامة بقضية فكرية دينية ، شغلت المسلمين حقبة طويلة ، واحتدم فيها الجدل حول القرآن ؛ المخلوق هو أم قديم ؟

وقد تزعم المعتزلة القول بخلق القرآن ؛ إذ وجدوا في القول بذلك ما يتفق وكلامهم في صفات الله ؛ وعارض السلفيون ، وقالوا إن الله تعالى متصف بالصفات الواردة في كتابه ؛ وعلى هذا فإنه - سبحانه - لم يزل متكلميا إذا شاء ، وأن الكلام صفة كمال .

وتوقف بعض السلفيين فقالوا : لا نقول لمخلوق أو غير مخلوق ، وعدوا إثارة هذه القضية بدعة يجب التصدي لها .

أما الأشعري فقد ميز بين صورتين للكلام . فالقرآن كلام قديم لا يتغير ، أما الحروف المقطعة والأجسام والأصوات فمخلوقات حادثات^(٢) .

وقد اتصل بهذه القضية البحث في ماهية الكلام ، حيث قال المعتزلة : إن كلام الناس حروف ، وكذلك كلام الله . وقال النظم : كلام الله صوت مقطع ؛ وهو حروف . وقال عبد الله ابن كلاب : إن كلام الله معنى قائم بالنفس ، يعبر عنه بالحروف^(٣) . ويعود الأشعري موضحا رأيه السابق فيسري أن الكلام منسوب إلى الله تعالى يطلق على نحوين ، كما هو الحال في الإنسان ؛ وذلك أن الإنسان يسمى متكلميا باعتبارين : أحدهما الصوت ، والآخر كلام النفس الذي ليس بصوت ولا حرف ، وهو المعنى القائم بالنفس ، الذي يعبر عنه بالألفاظ . وبالنسبة لله - سبحانه - فإن كلامه يطلق على المعنى النفس ، وهو القائم بذاته ، وهو الأزلي القديم ؛ أما القرآن بمعنى الكلام اللفظي فهو الحادث المخلوق ؛ وتسميته كلام الله نوع من المجاز .

وقد جرّ ذلك الجدل إلى تناول الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها ؛ فمن الناس من رأى أن هذه الصلة طبيعية ذاتية ؛ ومنهم من رأى أن العلاقة اتفاقية اعتباطية . وقد صاحب ذلك كله التفكير في جهة الإعجاز القرآني من حيث هو كلام منطوق باللسان

والاستجابة ، من خلال أنماط شكلية لم تستطع أن تقدم لنا إجابة حقيقية عن طبيعة التركيب النحوي في مستوياته المختلفة^(٧).

والاهتمامات النحوية — عند تشومسكي — لا تنفصل أبداً عن موقفه الفكري من الإنسان وقدراته الذاتية ؛ ولذا فإن نقطة الارتكاز عنده تتمثل في المظهر الإبداعي للغة من خلال الاستعمال ، حيث تبرز قدرة الإنسان على خلق لغته كلما حاول التعبير عن نفسه ، كما تبرز قدرته على القيام بكثير من الاستكشافات المتتالية للإمكانات اللغوية ، من خلال استعمال الآخرين للغة . وبمعنى آخر فإن طبيعة المتكلم تمتلك نوعاً من النحو التوليدي الذي يهيئ لها امتلاك لغتها الخاصة . واتصال اهتمامات تشومسكي بقدرات الإنسان الذاتية يلتقي بالجذور العقلانية للقرنين السابع عشر والثامن عشر عند ديكرت ومن شايعة ممن فهموا اللغة على أنها نظام مغلق من العلاقات الدائمة . ومن هنا رفض تشومسكي الوصفية الخالصة ، في مقابل انتقاد الوصفين للتصورات العقلية في النحو التقليدي ؛ ذلك أن المنهج — عنده — لا يفيد كثيراً في فهم اللغة بوصفها مدخلاً أساسياً لفهم الإنسان .

وعقلانية تشومسكي تبدو بجلاء في كتابه عن «اللغويات الديكارتية» ، الذي فصل فيه مفهومه عن إبداعية اللغة ، وقدرة المتكلم على إبداع الجمل والعبارات ، حتى تلك التي لم يسبق له أن سمعها ؛ وهو ما أشار إليه «همبولت» بقوله : «إن في وسع اللغة أن تحقق بعدد متناه من الوسائل ما لا نهاية له من الاستعمالات»^(٨) . وإن ما قدمه ديكرت — في منهجه العقل — عن الفارق الجوهرى بين الإنسان والحيوان ، واتصال ذلك بإبداعية اللغة ، وما قدمه همبولت عن ربط اللغة بالعقل ، كان المدخل لفكرة المستويات عند تشومسكي ، العميق منها والسطحي .

والبنية العميقة بوصفها إفرازاً للمعنى تعكس أشكال الفكر الإنسانى ؛ ومن ثم لابد من إدراك كيفية تحولها إلى السطح ؛ وبعبارة أخرى نقول : إن النحو التحويلي يتحرك داخلياً من العمق إلى السطح ، من خلال رصد القوانين التي تحقق هذا التحول .

يتضح لنا أن عبد القاهر وتشومسكي في اتجاهيهما إلى النحو كانت لهما منطلقات فكرية مسبقة ، وأن كلا منهما حاول خدمة هذه المنطلقات بالنظر في النحو من زاوية التي يراها معواناً له في مهمته ؛ فكلاهما كان نتاجاً لمنأخ فكري وعقلي معقد ، مع الفارق بينهما ؛ من حيث ارتبط عبد القاهر بمهمة دينية ذات أصول كلامية ، وارتبط تشومسكي بمنهج عقل إنسانى محدد .

وبالنظر إلى المنحى الفكري الذي تحرك الجرجاني وفقاً له يتبين أن الرجل واجه إشكالية تبدو معقدة بعض الشيء ؛ إذ كان أمامه مستويان عليه أن يتحرك بينهما ، وأن يوفق بين متناقضاتهما ؛ فهو

اللغوى بها سوف يساعد بشكل مباشر في تكوين النظرية اللغوية القائمة على فهم الطبيعة البشرية فهماً علمياً دقيقاً .

والواقع أن الدراسة اللغوية في الولايات المتحدة الأمريكية قد سارت موازية للأنثروبولوجيا ؛ حيث اتجه علماءها إلى دراسة بعض قبائل الهنود الحمر بأمريكا ، وهذا الاتجاه دفعهم إلى بعض الدراسات الوصفية للغات الأجنبية التي لم يعثروا لها على تراث مكتوب ، فكان المنهج الوصفي وسيلتهم وغايتهم في الوقت نفسه .

ومنذ حوالى سنة ١٩٣٠ سيطر على التفكير اللغوى الأمريكى اتجاه تزعمه «بلومفيلد» ، الذى قدم في كتابه (اللغة) كثيراً من البحوث المتصلة بالمجالات اللغوية ؛ وكان اعتماده منصباً على القيام بعمليات وصفية دقيقة للغة ، مخالفاً بذلك المذاهب الذهنية التي اعتمدت في تفسير وقائع اللغة على مبادئ العقل والإرادة والوعى . وعلى سبيل المثال اتخذ ساير Sapir في كتابه (اللغة) مدخله إلى اللغويات من خلال قضاياها العامة ، دون الاهتمام بالنواحي الوصفية ؛ ذلك أن اللغة عنده شيء إنسانى بحث ، وليست منهجاً مقصوداً على اتصال الأفكار والمشاعر^(٩) .

أما بلومفيلد فقد نظر إلى اللغة على أنها مجرد سلوك بشرى ، شبيه بما عده من أصناف السلوك الأخرى^(١٠) ؛ ومن هنا ركز جهده في وضع الأساس الوصفي — على نحو ما فعل دى سوسير — كما بذل جهده في إخراج كل ما رآه غير صالح للوصف العلمى الدقيق ، وإخراج كل المواد التي لا تقبل منطق الملاحظة المباشرة ؛ وربما لهذا أخرج (المعنى) من مجال بحثه ، واتجه مباشرة إلى (الفونولوجيا) .

ولا شك أن بلومفيلد ومن تابعه قد خصبوا الدراسات اللغوية وطوروها بما قدموه من (لسانيات وصفية) تستند إلى مناهج توزيعية ، على أساس أن الوصف التوزيعي للأشكال اللغوية يمثل العلامات التي تتصل مباشرة بالصورة الصوتية .

وقد حاول هاريس Harris أن يمضى في هذا التحليل التوزيعي إلى أبعد حدوده ، ذلك أن الحصول على أى وصف للصوتيات ومبادئها يقوم أساساً على تجريد المعنى ، ثم رصد وحدات البناء ، وتحديد القواعد الخاصة بالعلاقات التوزيعية ، ذلك أن في اللغة كثيراً من التراكيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال مبدأ التوزيع^(١١) .

وقد ظل منهج بلومفيلد سائداً في مجال الفكر الأمريكى برغم ما أصابه من تعديلات إلى أن ظهر تشومسكى رافضاً لهذا المنهج الذى لا يتحرك إلا على السطح اللغوى ، والذى يصبح فيه الإنسان بمثابة آلة تحركها قوانين حتمية خاضعة لظروف محددة ؛ فهذه العلمية اللغوية ابتعدت عن إنسانية الإنسان ، وأخضعته لتلك الحتمية الآلية الجامدة ، تتصرف فيه من منطق المثير

المحاولة ليس مستغربا أن يكون التركيز متمثلا فيما يصير به الكلام كلاما فنيا من حيث هو فن باللغة أساسا . ومن ثم أصبحت أساسيات النظرية البحث في علاقات الكلمات المتجاورة أو المتباعدة عن طريق الروابط النحوية . ولا شك أن الأشكال المتنوعة لهذه العلاقات قد استأثرت منه باهتمامات مكثفة ، ومتابعات متنوعة ، انتهت إلى ربط الصياغة بسياقات تعبيرية محددة ، كالربط بين سياق الخلف والوقوف على التلخيص مثلا^(١٣) .

ومع أهمية العلاقات التركيبية فإنها لا تثل سوى مستوى من مستويات البحث الذي أجراه عبد القاهر في (الدلائل والأسرار) . ذلك أننا نجد مستويات أخرى ترتبط فيها الصياغة بالسياق أحيانا ، وترتبط فيها بالدلالة الوضعية وانتهاكها أحيانا أخرى ، بحيث تصبغ وحدات الدلالة المفردة نظاما متسقا في تركيب الجمل على مستوياتها المختلفة .

ويبدو أن هذه المستويات تتجاوز مفهوم الفصل التقليدي بين الشكل والمضمون ، أو عبارة أخرى بين الأسلوب ومحتواه . ذلك أن الأسلوب - عند عبد القاهر - ليس إلا جماع ذلك كله ، أو هو « الضرب من النظم والطريقة فيه »^(١٤) .

ولكى ندرك خواص هذا الأسلوب علينا أن نقوم بتحليله دلاليا وسياقيا ونحويا ، بحيث يكون مناط الاهتمام سيطرة التحليل النحوي على ما يسبقه من تحليلات ؛ لأن الشكل النهائي للصياغة لن يتحقق إلا بفضل التأليف بين المفردات على نظم مخصوص ، من خلال الاحتمالات النحوية المتاحة للمتكلم .

وبهذا استطاع عبد القاهر أن يدرك بغيته في التوفيق بين الشكل المادى للصياغة والجانب العقلي للمعنى عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي مع تحويله إلى إمكانات إبداعية ، بالنظر إلى الصورة النحوية الظاهرة ومسيباتها الدلالية . فالفاعل ليس فاعلا لأنه مرفوع وقع بعد فعل ، بل لأنه قام بالفعل ، والمفعول لوقوع الفعل عليه . وهكذا لم يكن اهتمام عبد القاهر بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلي في الصياغة .

وهذا المنطلق الفكري لعبد القاهر يكاد يتشابه مع المنطلق الفكري لتشومسكي فيما بعد ؛ حيث رفض الأخير المنهج الوصفي في النحو ، لقصوره عن إدراك الجوانب الإنسانية في اللغة ، عندما ركز على الواقع اللغوي وحده من خلال التعامل بين أفراد الجماعات اللغوية ، مع إغفال الجانب الخفي الذي يتحرك وراء المظهر المادى للكلام .

وقد كان همّ تشومسكي موجهها إلى ربط اللغة بالجانب العقلي ، في محاولة توفيقية لحل الإشكال نفسه الذي سبق أن واجه عبد القاهر . وقد تبلور جهد كل منهما في إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدة من قواعده العقلية ، بحيث أصبحت هذه الإمكانيات أشبه شيء بصندوق مغلق ، له مدخل ومخرج ،

بين كلام لفظي منطوق يمكن ملاحظته ، ونشاط عقلي لا يمكن ملاحظته ؛ أي أنه كان يسعى للجمع بين النقيضين . وبرغم أن الكلام اللفظي لم يكن يهمه في حد ذاته ، فإنه الشيء الوحيد الذي يمكن ملاحظته . ومن هنا أثر الرجل توجيه دراسته إلى ما بين مفردات اللغة من علاقات ، بوصفها مجسدة للنشاط العقلي ومصورة له . وهذه العلاقات بدورها ليست سوى إمكانات النحو التركيبية ، التي تعطي الصياغة ملامحها الأساسية في الشعر أو في النثر ، كما أنها هي التي تخلصها من فوضى الألفاظ وعفوية التعبير . وقد أطلق عبد القاهر على هذا المفهوم كلمة (النظم) .

(النظم) في جوهره يتصل بالمعنى من حيث هو تصور للعلاقات النحوية ، كتصور علاقة الإسناد بين المسند إليه والمسند ، وتصور علاقة التعدية بين الفعل والمفعول به ، وتصور علاقة السببية بين الفعل والمفعول لأجله ، الخ . ثم تأتي المزية من وراء ذلك بحسب موقع الكلمات بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض .

نظر عبد القاهر في الكلمة المفردة قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلام إخبارا ، وأمرًا ، ونهيا ، واستخبارا ، وتعجبا ، فوجد أنها لا تؤدي معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة^(١٥) .

ولا يتصور الرجل وجود تمايز في الدلالة بين اللفظين بحيث يمكن القول إن إحداها أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبها . وذلك قول ينطبق على جميع اللغات ؛ فليست كلمة (رجل) - في العربية - أدل على الأدمية الذكرية من نظيرتها في الفارسية^(١٦) . ومن ثم فالألفاظ ليست سوى رموز للمعاني المقررة ؛ والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولا ، ثم يعرف هذا اللفظ الذي يدل عليه ثانيا . فالألفاظ سمات لمعانيها ؛ ولذا لا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، فذلك ضرب من المحال^(١٧) .

وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلق بمعاني الألفاظ في أنفسها ، وإنما يتعلق الفكر بما بين المعاني من علاقات . وهذه العلاقات ليست إلا معاني النحو ؛ « فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل ، أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم ، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا ، أو يريد منه حكما سوى ذلك من الأحكام ، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك »^(١٨) .

ومنذ أن وضع القاضي عبد الجبار مفاتيح نظرية النظم في يد عبد القاهر وهو يحاول جاهدا البحث في فنية الصياغة . وفي هذه

الدقيق بين مكونات الصياغة الأدبية - بعد دخول النحو عليها - والصياغة المألوفة التي تأتي وما يتفق ، دون توافر أية نية جمالية وراءها .

إن دخول النحو قد حقق الهدف النظمي دون إغفال للجوانب الدلالية ، بل إن غياب التركيب النحوي يؤدي بالضرورة إلى فقدان الجوانب الدلالية ، حيث تصبح الألفاظ أشتاتاً مبعثرة لا تمثل أى قيمة دلالية ، في حين أنها في الوضع الأول كونت نسقاً إبداعياً .

ويقدم عبد القاهر نموذجاً تطبيقياً لذلك من خلال مطلع امرئ القيس :

(قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل)

فلو أزلنا من هذا المطلع ما فيه من ترتيب ، وأعدنا ترتيب الألفاظ على نحو يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو ففيل :

(من نيك قفا حبيب ذكرى منزل)

فلن يتعلق الفكر بمعنى كلمة منها ؛ لأن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخينا إمكانات النحو في تركيب الكلام ؛ وهو ما صنعه امرؤ القيس ، من كون (نيك) جواباً للأمر ، وكون (من) معدية إلى (ذكرى) ، وكون (ذكرى) مضافة إلى (حبيب) ، وكون منزل معطوفاً على (حبيب) . وجملة الأمر أنه لا يكون هناك إبداع في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصيغة ، وإن لم يقدم ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبدء بالذي ثنى به ، أو ثنى بالذي ثلث به ، لم تحصل الصورة الأدبية^(١٦) .

وربما كان هذا الإدراك الدقيق لدى الجرجاني هو الذي أتاح له أن يمد مفهومه للتركيب النحوي إلى مجال التفرقة بين الأداء الفني في الشعر ، والأداء الفني في النثر ، من حيث إن لكل منهما طبيعة نحوية متميزة ، أولئك بعبارة أخرى : منطقة نحوية أثيرة يتحرك فيها . وإذا ما اعتبرنا الأداء القرآني نظماً قائماً بذاته ، فإن لنا أن نقول بأن الصياغة الشعرية بنحوها المتميز تمثل قمة الأداء الفني بخصوصيتها في الصياغة ، وإمكاناتها الدلالية الوفيرة ، وطبيعتها التصويرية ؛ هذا فضلاً عما يغلف ذلك كله من إيقاع موسيقي يؤكد حقيقة التميز والتفرد .

والحق أن عبد القاهر وتشمسكي قد انطلقا من مستوى التقعيد النحوي ؛ غير أن الشان رأى الدراسات التي اتصلت بهذا المستوى قد اقتصرت على تجميع قدر كبير من الملاحظات ، واستخلاص ما يترتب عليها من نتائج دون أن تتجاوز هذه المرحلة الأولية إلى عملية التفسير . ولذا قدم دراسته الكيفية ، التي انتقلت بالدراسة النحوية من مرحلتها الوصفية إلى المرحلة النظرية التفسيرية . هذا في حين يرى عبد القاهر في التجريدات النحوية وسيلة كيفية يستعان بها على تفتيق الدلالة من اللفظ ، وصولاً إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب بالوسيلة نفسها

تدخل فيه المفردات وتتفاعل ، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجديدة . ونحن لا نلمس سوى المظهر المادي للعملية . أما الجانب العقلي فهو خفي داخل الصندوق .

المفردات — مدخل — النحو — مخرج — الأسلوب

وقد كان تصور كل من الرجلين مقدمة لنظرية أفاد منها من تابعها . ففيما يختص بعبد القاهر نجد بعض البلاغيين يقوم بإدخال « النظم » إلى حيز التطبيق العملي من خلال التفسير القرآني ، كالتحشري ، كما اتخذ بعضهم الآخر من بحوثه قاعدة أساسية لتقسيم مباحث البلاغة ، بحيث أصبحت فصول (أسرار البلاغة) ركيزة (لعلم البيان) ، وفصول (دلائل الإعجاز) ركيزة (لعلم المعاني) . وقد اقتضت طبيعة القسمة العقلية أن تكون هناك مباحث أخرى تأتي وراء هذين العلمين ، أطلقوا عليها اسم (البديع) .

ومن الملاحظ أن اهتمام عبد القاهر كان مشروطاً — منذ البداية — بالتركيب العقلي للمعنى بوصفه أصل الأداء ، ثم يأتي الرمز اللغوي في مرحلة تالية ، بحيث لا يغطي الرمز على الرموز إنبه بأي حال من الأحوال . وهنا تأتي المفارقة بينه وبين تشومسكي ؛ حيث كانت الرموز اللغوية عند الأول خالية من أي طابع (أوتوماتيكي) ، بل تتميز بقابليتها للحرك ، وخضوعها لعملية الانتقاء والتنظيم ؛ أو بعبارة أخرى للمقاصد الواعية للمتكلم ، على نحو يجعل الصياغة ذات طبيعة عرفية ، في حين أنها في الواقع تتميز بكونها صورة لنمط ذهني أولى ، يعتمد على المواضع اللغوية أولاً ، ثم يتجاوزها ويخلق فيها بالإمكانات النحوية دلالات فنية تتد عن إمكانات المواضع اللغوية .

أما نظرية تشومسكي فيلاحظ تحولها من وصف الحالات الثابتة (الاستاتيكية) إلى وصف الطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) لتركيب اللغة ؛ فهي نظرية مجردة ، لا تمت بصلة مباشرة إلى عالم التجربة السلوكي ، ولا تدعى شيئاً عن طبيعة العمليات التي يقوم عليها إدراك حقيقة الكلام وإخراجه . واستعمال الرجل لكلمة (توليدي) كان تعبيراً عن الجانب (الديناميكي) في نظريته^(١٧) .

ولا شك أن تشومسكي قد مدَّ مجال بحوثه إلى مستويات صوتية ودلالية ؛ وهي مستويات اقترب منها عبد القاهر ولكنه لم يعطها ما تستحق . ذلك أن اهتمامه كان متوجهاً إلى الناحية النظرية بالدرجة الأولى ، على نحو جعل مقارناته التطبيقية والنظرية مركزة على التركيب الجزئي للصياغة الأدبية ، وكيفية ارتباط تكوينه الجمالي بالشكل الخارجي ، مع إدراكه للفارق

ويقدم تشومسكى ثلاث طرق للتحويل النحوى يمكن إنجازها على النحو التالى :

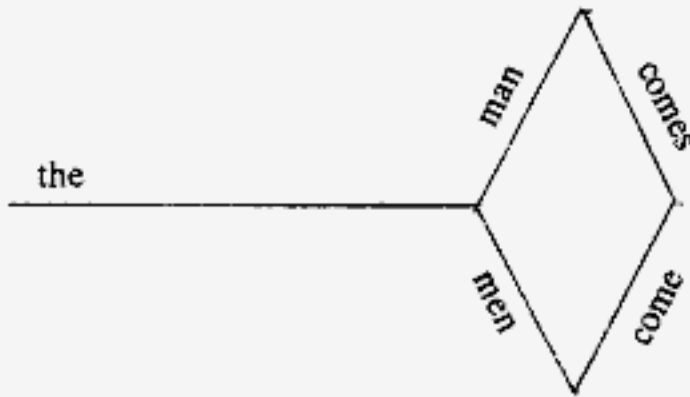
الأولى : Finite state grammar^(١٨)

وهي تعتمد على كيفية تولد الجمل باختيار العنصر الأول وما يتبعه من عناصر اختيارية أو إجبارية . ففى المثال التالى :

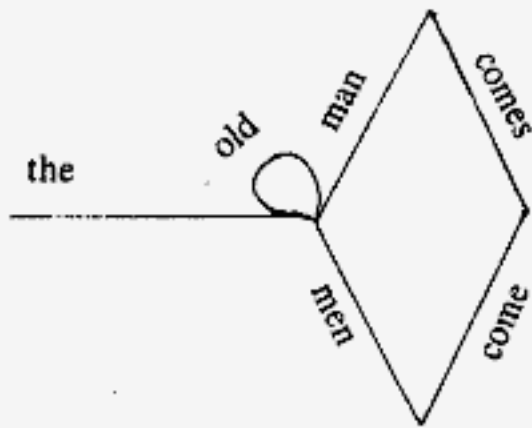
1 - the man comes

1 - the men come

أدى البدء بكلمة (the) إلى اختيار كلمة (man) أو (men) ، ولكن إذا وقع الاختيار على واحدة من الكلمتين فإن ما يليهما يأخذ طابعا إجباريا ؛ وذلك أن (man) لا بد أن يتبعها (comes) ، فى حين أن اختيار (men) يؤدي إلى (come)



ويمكن توسيع دائرة الجملة بإدخال عناصر لغوية أخرى على النحو التالى :



وقد رفض تشومسكى هذه الطريقة لسببين :

أ - أن ما يتولد عنها من جمل محدود ، فى الوقت الذى تقدم اللغة جملا بلا نهاية .

ب - أنه من الممكن أن يتولد عنها جمل غير مقبولة نحويا .

الثانية : Phrase Structure

وهي شبيهة بطريقة التحليل الإعرابى فى النحو العربى ؛ وقد حاول فيها الرجوع إلى المنهج القديم فى إعراب الكلام ، وصولا إلى نوع من التقعيد العلمى ، مع الإفادة من مناهج المنطق والرياضيات .

أيضا ، بل إن هذه الوسيلة الكيفية يمكن اتخاذها أداة نقدية لبيان أوجه النقص أو الكمال فى الصياغة^(١٧)

ولم يقف الأمر بعبد القاهر عند هذا الحد ؛ إذ نجده يربط الإمكانيات النحوية بحركة اللغة وتطورها من مرحلة المواضعة الاتفاقية إلى مرحلة الانتهاك الذى يصيب دلالة الكلمات ؛ فالمبدع يتعامل مع لغة تمثل كلماتها نوعا من الرمز الإشارى الذى يمكن تجاوزه فى الاستعمال المجازى ، مع ملاحظة طابع الانسجام الذى يجب أن يغلف ذلك كله . فتجميع عناصر الكلمات المفردة لا بد أن يتسم بالتآلف من حيث الصوت ومن حيث الدلالة ومن حيث التركيب ، ليأخذ صورة النظم الكامل . وبهذا نتمكن - كيفيا - من متابعة هذا الانسجام والتآلف ، ومقارنة امتداده داخل جملة معينة ، بامتداده داخل جملة أخرى ، من خلال المستويات السابقة .

فالنظم - على هذا - لا يتبع من خارج التركيب بل من داخله ؛ ومهمة الدارس هى كشف هذا الامتداد الداخلى وأثره فى خلق العلاقات بين المفردات . ومراقبة التفاعل النحوى داخل الجملة هو الذى يقدم لنا الدلالة الفنية .

وعلىنا التنبيه إلى ما يرمى إليه عبد القاهر بالنسبة لإمكانات النحو التى تشكل الصياغة . ذلك أنه من الصعب رصد قوانينها من خلال تحليل عمل معين ، أو تركيب أدب محدد . ومن هنا يكون الرجوع بها إلى مصدرها الأول ، وهو النحو التقعيدي . وبالرغم من إقرارنا ببراعة عبد القاهر فى تحليلاته الأسلوبية ، فإن ما قدمه ليس سوى مجموعة من الأوصاف الجيدة للنصوص التى قام بتحليلها ؛ وهى أوصاف يمكن أن تعد - على نحو من الأنحاء - تفسيراً جمالياً . ومعنى هذا أن طرق الصياغة يمكن أن تقدم قيميا تعبيرية فى عمل ما ؛ وقد تضع هذه القيم فى عمل آخر . والأمر فى نهايته يعود إلى إمكانيات النحو وما يتصل بها من قصد جمالى .

أما تشومسكى فقد اتجه إلى اختيار الإمكانيات المتاحة من وراء القواعد النحوية ، دون القول بوجود صواب مطلق فى خاصية نحوية معينة ، وإنما يمكن - فى هذا المجال - الموازنة بين الأصح والأفضل . ومن هنا فقد قدم عدة وسائل للتحويل النحوى ليطبق عليها هذا المبدأ ، مع ملاحظة أن الكثير من هذه التحولات ذو طابع اختياري ؛ بمعنى أن التركيب الواحد يمكن تحويله إلى عدة تراكيب فى المستوى السطحى ، ولكنها تعنى فى النهاية الشيء نفسه المعنى بالتركيب الأول . وهذا يتيح إيجاد البدائل الأسلوبية التى يوقع الأديب عليها اختياره . ويلاحظ أن التركيب المحول يحتفظ - غالبا - بعلاقاته التركيبية التى كانت قائمة فى التركيب الأول . ومن هنا يمكن تفسير كيفية توالد التراكيب ، والكشف عن علاقاتها ، ومدى الاختلاف والاتفاق الحادث فى خواصها . ومعنى هذا أنه يمكن امتلاك القدرة على تفسير القواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام .

يعرض له بياناً تكتيكياً على الوجه التالي^(٢٢) :

- 1 - Sentence → NP + VP
- 2 - VP → verb + NP
- 3 - NP → NP sing.
NP PL
- 4 - NP sing → T + N + 9
- 5 - NP PL → T + N + S
- 6 - T → the
- 7 - N → man, ball, etc.
- 8 - verb → Aux + v
- 9 - V → hit, take, walk, read, etc.
- 10 - Aux → c (M) (have + en) be + ing
- 11 - M → will, can, may, shall, must

ويلاحظ توسيع مجال الاختيار في هذه الطريقة عن سابقتها ، لشمولها عناصر إضافية تحويلية في الأفراد والجمع ، والزمان ، والأفعال المساعدة ، وصيغة المبني للمعلوم والمجهول . « وخاصة التحويل هنا تشابه في كثير من جوانبها مع ما نجده في النحو العربي من قواعد الحذف ، والإحلال ، والتوسع ، والاختصار ، والزيادة ، والترتيب »^(٢٣) .

وكما اهتم دي سوسير بالتفرقة بين اللغة والكلام ، اهتم تشومسكي بالتفرقة بين (الكفاءة) أو القدرة اللغوية ، و (الأداء) أو الإنجاز اللغوي .

فالكفاءة تنأت بامتلاك المتكلم للوسائل التي تمكنه من التعبير عن نفسه ، في حين يتمثل الأداء في التحقق الفعل للقدرة اللغوية ، مع ملاحظة دخول (الحدس) في نطاق المصطلح الأول ، بحيث يتيح للمتكلم إدراك تكوين الجملة في لغته التي يتكلم بها . ودراسة (الأداء) من خلال بنية السطح هو الذي يقدم التفسير الصوق للغة ، في حين تقدم دراسة (الكفاءة) من خلال البنية العميقة التفسير الدلالي لها^(٢٤) .

وتبدو نظرية تشومسكي في حقيقتها عملية استنباط للنحو من المنطق ، واستخلاص اللغة من العقل ؛ وما دامت البنية السطحية قد استمدت قوامها من البنية العميقة ، لا بد للعالم اللغوي أن يركز جهده عليها بوصفها ممثلة للشروط الأولية لتعلم اللغة ، خصوصاً إذا أدركنا أن القدرة اللغوية شيء فطري أولى لدى الإنسان^(٢٥) .

وإذا عدنا إلى عبد القاهر وجدناه كذلك يتحرك نحوياً من خلال مستويين :

الأول هو البناء العقل الباطني ؛ والثاني هو البناء اللفظي الملموس . ذلك أن النظم « ليس شيئاً غير توخي معاني النحو فيها بين الكلم ؛ وأنت ترتب المعاني أولاً في نفسك ، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك »^(٢٦) . وإذا كانت عملية إدراك المعنى

وأهم الرموز التي استخدمها :

- S = Sentence
V = Verb
NP = Noun Phrase
N = Noun
T = Article
VP = Verb Phrase

أما السهم (—) فيعني أن العنصر الذي على اليسار يتحول إلى ما هو على اليمين^(٢٧) . والمألوف أن يكون الوصف اللغوي على مستوى التكوين معتمداً — في هذه الطريقة — على اصطلاحات تحليلية بالنسبة لأجزاء الجملة . ومن الممكن التمثيل لهذا النوع من التحليل على النحو التالي :

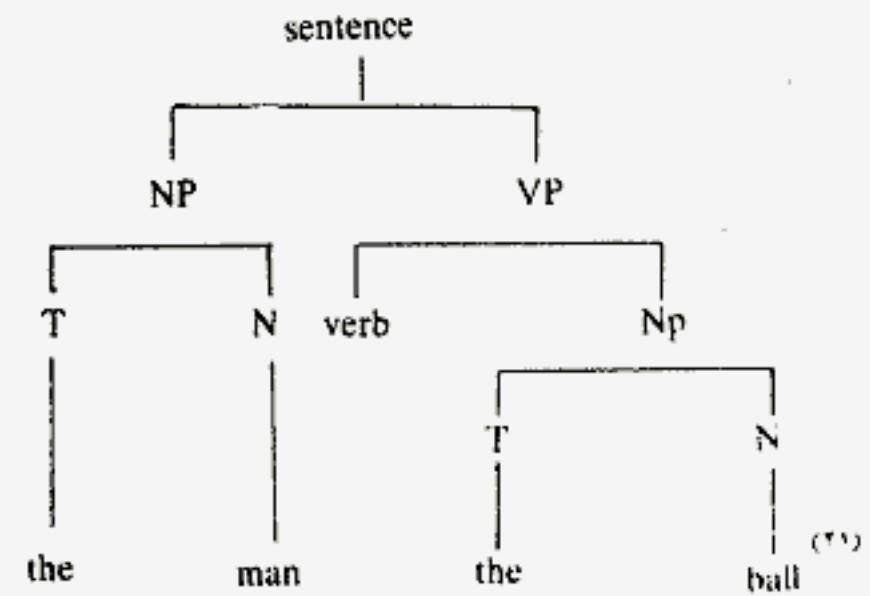
- 1 — Sentence → NP + VP
- 2 — NP → T + N
- 3 — VP → Verb + NP
- 4 — T → the
- 5 — N → man, ball, etc.
- 6 — Verb → hit, took, etc.

ومن خلال هذه القاعدة يمكن^(٢٨) الوصول إلى مثل :

the + man + hit = the + ball

بعد تسع خطوات .

وقد أوضح تشومسكي هذه الطريقة بالرسم البياني التالي :



ولكنه يلحظ أن تطبيق هذه القاعدة لا يصلح لبعض اللغات ؛ ولذا اقترح الطريقة الثالثة :

ونجده في أصولها إلى الناحية العقلية المتمثلة في البنية العميقة وكيفية انطراحها على البنية السطحية . ولا يمكن تصور ذلك إلا بدراسة القواعد الأساسية للتوالد في نموذج التحول ، الذي

مكانا ، أو مفعولا معه ، أو مفعولا له ، أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر كان وأخواتها ، والخال ، والتمييز .

أما تعلق الحرف بها فعل ثلاثة أضرب :

أحدهما أن يتوسط بين الفعل والاسم ؛ والثاني تعلق الحرف بما يتعلق به العطف ، والثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه^(٢٨) . وهذه هي الطرق - تفصيلا - في تعلق الكلم بعضها ببعض ؛ وهي ليست سوى معاني النحو وأحكامه . والمتكلم ينتقى منها ويختار ، بل في بعض الأحيان تكون هذه التصنيفات من صنع الأدب ذاته . والارتباط بين هذه التصنيفات والمستوى المادى للصياغة يمتد أحيانا إلى نواح باطنية يحريها العقل ، حيث يتداخل مفهوم الخبر مع مفهوم الخال في أن كلا منهما يثبت به المعنى لدى الخال ، كما نشته بخبر المبتدأ للمبتدأ^(٢٩) . والمبتدأ ليس مبتدأ لأنه منطوق به أولا ، ولا الخبر خبراً لأنه مذكور بعد المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسند إليه ، ومثبت له المعنى ، والخبر خبراً لأنه مسند ، ومثبت به المعنى^(٣٠) .

ويمكن أن نعيد تشكيل الجملة عند الجرجان على الوجه التالي :

- ١ - اسم + (اسم + خبرية)
- ٢ - اسم + (اسم + حالة)
- ٣ - اسم + (اسم + تبعية)
- ٤ - اسم + (اسم + إضافة)
- ٥ - اسم + (اسم + تمييز)
- ٦ - (اسم + اشتقاق) + (اسم + فاعلية + مفعولية)
- ٧ - فعل + (اسم + فاعلية) .
- ٨ - فعل + (اسم + مفعولية) .
- ٩ - فعل + (اسم + سببية) .
- ١٠ - فعل + (اسم + مصدرية) .
- ١١ - فعل + (اسم + معية) .
- ١٢ - فعل + (اسم + ظرفية) .
- ١٣ - (فعل + نسخ) + (اسم + خبرية) .
- ١٤ - فعل + (اسم + حالة) .
- ١٥ - فعل + (اسم + تمييز) .
- ١٦ - فعل + (اسم + استثناء) .
- ١٧ - فعل + حرف + اسم .
- ١٨ - اسم + حرف + اسم .
- ١٩ - حرف + جملة .

وهذه الاحتمالات التجريدية التي رصدها عبد القاهر يضاف إليها عدة ملاحظات لها أهميتها في مجال تنظيم الصياغة ؛ وهي :

أولا : هذا التشكيل التجريدي يتسع مداه بإدخال عناصر

تبدأ من المستوى الباطني ، فإن عملية التأويل الدلالي يمكن إدراكها من المستوى اللفظي المحسوس ، بالتركيز على العلاقات النحوية بين مفرداته . وبين المستويين تبادل في العطاء ، يأخذ طبيعة جبرية ؛ لأن التغير في المستوى العقلي الباطني يتبعه بالضرورة تغير في الشكل الخارجي للصياغة . وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلا في خلق أنماط تركيبية ترتبط به وتدلل عليه . وبهذا يتميز مبدع عن آخر بقدرته على أن يوقع اختياره على بعض الإمكانيات دون بعضها الآخر ، أو لنقل تفضيل بعضها على بعض .

ويمكن تبين عدة ملامح تجعل مفهوم النظم الجرجاني صالحا لإدراك الحقيقة الجمالية في الصياغة الأدبية ؛ ذلك أن معظم الإمكانيات النحوية ذات طبيعة اختيارية ، تهيم للمبدع - بشكل أو بآخر - أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء ، والزيادة والنقصان ؛ وهي أمور تتجسد على مستوى الصياغة المحسوسة بالتقديم والتأخير ، والحذف أو الذكر ، والتعريف أو التكرير ، الخ . ولذا كانت الإمكانيات النحوية مهينة لكثير من الدلالات ، وإن رجعت في الأصل إلى الكلام النفسي .

ومن المؤكد إدراك عبد القاهر لعنصري الثبات والتغير في الصياغة بإرجاعها إلى مصدرها من الطاقات اللغوية . وهذه الطاقات تتمثل فيها مجموعة من العناصر النحوية لا يمكن إسقاطها في الظاهر أو التقدير ، كالفاعل ، والمبتدأ ، الخ ، في حين تأتي طبيعة التغير من تحريك هذه العناصر من أماكنها ، أو بمعنى آخر من رتبها المحفوظة ، أو من إضافة أدوات معينة إليها ، أو إسقاطها شكلا وإن بقيت تقديرا . لذا فإن التركيب عنده يصبح له جانبان : العلاقة الأصلية ، والعلاقة الجديدة التي أضفها عليه الاستعمال ؛ وهذا يهيء له إمكان التحليل الإدراكي للصياغة .

ولقد لخص عبد القاهر علاقات الكلم الجارية على قانون النحو ، التي بها يكون النظم ، في قوله : « الكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ؛ وللتعلق فيما بينها طرق معلومة ؛ وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بها »^(٣١) .

واحتمالات تولد الجمل من خلال هذه الأقسام لا نهائية ؛ فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبرا عنه أو حالا منه ، أو تابعا له ، صفة ، أو توكيدا ، أو عطف بيان ، أو عطف بحرف ، أو بدلا ، أو بأن يكون الأول مضافا إلى الثاني ، أو بأن يعمل الأول في الثاني عمل الفعل ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزا قد جلاه منتصبا عن تمام الاسم .

أما تعلق الاسم بالفعل فإن يكون فاعلا له أو مفعولا ، ويكون مصدرا قد انتصب به ، أو ظرفا مفعولا فيه ، زمانا أو

تقدمه لنا اللغة فلن نجده متجاوزا لما تحرك فيه عبد القاهر من إمكان تكوين جملة تكون مقبولة نحويا ؛ ذلك أن هذا النظام يتكون من :

١ - مجموعة من المعاني المقادة من التركيب النحوي ، كالخبر والإنشاء ، والنفي والإثبات ، والأمر والنهي ، والاستفهام والدعاء ، والشرط والقسم ، الخ .

٢ - مجموعة من المعاني التي تتصل ببعض الأبواب النحوية ، كالفاعلية والمفعولية والحالية .

٣ - مجموعة من العلاقات التي تربط بين المعاني الخاصة ، وتكون قرائن معنوية عليها ، حتى تكون صالحة عند تركيبها لبيان المراد منها ، كعلاقة الإسناد والتخصيص والنسبة والتبعية .

٤ - القيم الخلافية ، أو المقابلات بين أفراد كل عنصر من العناصر السابقة ؛ كأن نرى الخبر في مقابل الإنشاء ، أو الشرط الإمكان في مقابل الشرط الامتناعي ، أو المدح في مقابل الذم ، أو المتقدم رتبة في مقابل المتأخر ، الخ (٣٧) .

وعلى هذا يمكن القول إن النظم يقوم على أساس توصيف التعبيرات الواقعة بالفعل ، كما يقوم على أساس تحديد العوامل العميقة التي تتحكم فيها ؛ أي أنه يقدم أساسا أوليا لتحليل الجملة أسلوبيا ، من خلال طرحه للعلاقة بين الصياغة اللفظية والأداء النفسي المسيطر عليها .

وهذا التوصيف لا تكفي فيه الأحكام المطلقة ، أو القوال المرسل ، بل لابد من التحرك مع الصياغة جزئيا ، وتحليل الخصائص التي تعرض في نظم الكلام واحدة واحدة ، بحيث يقودنا هذا التحليل إلى المفهوم العام من الصياغة ، حتى يبدو الأمر في نهايته وكأننا أمام حلقة مفرغة لا تقبل التقسيم (٣٨) .

ولعلنا نلاحظ أن مفهوم النحو الجرجاني يأخذ شكلا عقليا - كما هو عند تشومسكي - وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الأساسية . وهذا الشكل العقلي هو الذي أتاح إمكان رصد الطاقات النحوية الفعالة ، ولوجا إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي عند الرجلين ، وإن كان تشومسكي قد بدأ بالجملة ، وصولا إلى المفرد ، في حين بدأ عبد القاهر بالمفرد ، وصولا إلى الجملة .

كذلك نلاحظ أن هذا الإدراك العقلي الممثل للمستوى العميق عند عبد القاهر يقابل مستوى البنية العميقة عند تشومسكي ، من حيث كان الأول مدركا - بلا شك - التكوين المثالي للغة ، الذي يتأتى من خلال المواضع ، غير أنه أخلى هذا المستوى من أي مزية أو فضيلة . وإنما تأتي المزية من انعكاس هذا المستوى على العلاقات التي تنشأ بين المفردات في تكوين الجملة النحوية ؛ فالمزيرة لا يمكن أن تكون في الكلام من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أرادته الواضع فيها ؛ لأن ذلك معناه ألا تحجب المزيرة

إضافية على تكوين الجملة ، كالأفراد والتثنية والجمع ، والتعريف والتكثير ، والتقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والإضمام والإظهار ، واحتمال المفرد للضمير أو عدم احتماله ، واحتمال الصفة - مثلا - للتخصيص أو التوضيح أو التوكيد (٣٩) .

ثانيا : هذا التشكيل لا يقوم على مجرد ضم كلمة إلى أخرى كيفما جاء وافق ، وإنما يقوم على التعلق ومراعاة حال الكلام بعضه مع بعض ، من خلال تناهق الدلالة ، وتلاقى المعاني على الوجه الذي يقتضيه العقل (٤٠) .

ثالثا : يمتد هذا التشكيل إلى حركة الصياغة في كل اتجاهاتها ، كالنسج الدقيق الذي لابد في إدراكه دقة من مراقبة حركة خيوطه جيئة وذهابا ، طولا وعرضا ، وبم يبدأ ، وبم يثنى ، وبم يثلث ، من خلال الحساب الدقيق (٤١) .

رابعا : هذا التشكيل لا يتصل بأهمية بعض الأجزاء وعدم أهمية بعضها الآخر ؛ أي ليس هناك عمدة وفضلة ، وإنما ترتيب الكلمات من خلال السياق هو الذي يكسبها أهميتها بحيث تستعمل اللفظة فيما هي أصح لتأديته ، وأخص به ، واكتشف عنه ، وأنتم له (٤٢) .

خامسا : ليس للتشكيل - في ذاته - جبرية في ترتيب ألفاظه ، وتعليق بعضها ببعض ، وإنما تأتي هذه الجبرية من خلال النسق الذي يرتبط بهدف دلالي محدد ؛ بحيث إذا اكتسبت بعض العناصر طبيعة نحوية معينة ، ترتب على ذلك نوع من التعلق ذي طبيعة حتمية ؛ فمثلا :

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تنكير) = جواز التشريك بالعطف .

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تعريف) = امتناع التشريك بالعطف .

فيجوز أن نقول : (زيد منطلق وعمرو) ، ويمتنع أن نقول : (زيد المنطلق وعمرو) . والامتناع أو الجواز إنما يرجع إلى الدلالة النابعة من حركة العقل ؛ ذلك أن المعنى مع التعريف على إرادة إثبات انطلاق مخصوص قد كان من واحد ، فإذا ثبت لزيد لم يصح إثباته لعمرو (٤٣) .

سادسا : لا تعلق - أصلا - بالكلمة المفردة ؛ وما ورد في اللغة على هذا النحو يجب رده إلى المستوى العميق لإدراك طبيعة التعلق فيه ؛ ففي نحو (يا عبد الله) يقتضى التحقيق تقدير الفعل المضمر الذي هو (أعني ، وأريد ، وأدعو) ؛ ف (يا) ليست سوى دليل عليه ، وعلى قيام معناه في النفس .

وأما ما قالوه في نحو (لا رجل في الدار) من أن (لا) لنفي الجنس ، فإن المعنى فيها أنها لنفي الكينونة في الدار عن الجنس ؛ إذ لا يتصور تعلق النفي بالمفرد (٤٤) . ولو نظرنا إلى النظام الذي

بالفصل وترك العطف ، إلى آخر ما هو هيات يحدثها التأليف ،
ويقتضيها الغرض المقصود^(٣٩)

إذن تأتي المزية نتاجا طبيعيا لعملية التحول من البنية المثالية إلى
البنية الواقعية التي يحدثها التأليف .

وقريب من هذا إدراك تشومسكي للبنية العميقة بوصفها
المستوى الكامل ، الذي يتجاوز انحرافات البنية السطحية ،
ويعود بها إلى مثالياتها التقديرية .

ومن خلال المستوى المثالي - المعبر عنه بأوضاع اللغة - يتناول
الخرجان مقسولة الانحراف عن الأداء المأسوف المتحشل في
(التجوز) ، ويقدم تفرقة دلالية لها أهميتها ؛ حيث يلحظ وجود
نمط دلالي أولى في المستوى المستقيم ، أطلق عليه (المعنى) ، ثم
نمط دلالي مولد عنه في المستوى المنحرف ، أطلق عليه (معنى
المعنى) . والنمط الأخير يستمد قوامه من ركيزتين تتصل إحداهما
بالصياغة اللفظية ، والأخرى بحركة العقل وقدرته
الاستنباطية^(٤٠) .

وتستمر حركة الجرجان مع الأنظمة العميقة من خلال
(العدول) عن الاستعمال المؤلف أيضا بوصفه ظاهرة تقوم على
التقدير ، وتتصل بأنساق تعبيرية محددة ، كالتقديم والتأخير ،
والحذف والذكر ، يُغفل فيها ظاهر العبارة ، وصولا إلى باطن
يعتمد على تشكيل مثالي افتراضي ، يستمد معالنه من قوانين
النحو وقواعده .

ويكاد عبد القاهر وتشومسكي يتفقان في أن المتكلم يمتلك
قدرة لغوية - أتاحت له عن طريق النحو - تسمح بتوليد عبارات
لا نهائية . ذلك أن معاني النحو - عند عبد القاهر - تقوم على
فروق ووجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها
ازديادا بعدها ، وكلها من إبداع صاحب اللغة ، الذي يتوخى
معاني النحو فيما يقول^(٤١) .

وبالمثل رأى تشومسكي أن المنهج الرياضي الذي يؤكد
ميكانيكية التركيب يساعد على وجود أنماط لا نهائية . وليست
المسألة مجرد تلاحم بين الصيغ أو رصّ كلمات ، وإنما يجب أن
نضع في الاعتبار دائما الصلات المعقدة ، متجاوزة كانت أو غير
متجاوزة^(٤٢) .

وتولد هذه الأنماط اللغوية يعتمد على ركائز ثلاث :

الأولى : النظم ؛ وهو العنصر الأساسي الذي يسمح بعملية
توليد الجمل والتراكيب المجردة ، والذي يمكن انطباقه على أي
لغة من اللغات من خلال منظور شكلي خالص ، أي بمعزل عن
الصوت والمعنى . وقد عرضنا صورة تجريدية لهذه العملية عند
تشومسكي ، كما عرضنا صورة لها عند عبد القاهر .

الثانية : الصوت ؛ الذي به يتحدد الشكل الصوقي لأي جملة
قد تم توليدها أو استحداثها بتأثير العنصر السابق . وأعتقد أن

عبد القاهر لم يكن له دور بارز في هذا المجال ، نتيجة لإغفاله
لعملية الفصل بين المستوى التجريدي النظمي والمستوى المادي
المسموع ، بل ربما تعدى ذلك إلى نصه صراحة على إهمال الناحية
الصوتية في نظرية النظم ؛ فقد رد على من يعيرون إدخال مسائل
التصريف في قضية الإعجاز بقوله : «أما هذا الجنس فلسنا
نعيبكم إن لم تنظروا فيه ، ولم نعنوا به ، وليس يهمنا أمره ،
فقولوا فيه ما شئتم ، وضعوه حيث أردتم»^(٤٣) .

الثالثة : الدلالة ؛ وهي ما يتصل بمعنى الجملة وطريقة
تفسيرها ، من حيث نسبة المعاني إلى الموضوعات الشكلية التي
نتجت عن العنصر الأول .

ويبدو الخدس - عند تشومسكي - هو الموجه الأول للتفسير
الدلالي من حيث اتصاله بجوهر التركيب ، والإمكانات
التفسيرية المتصلة بالصورة التجريدية السالفة^(٤٤) .

ولا شك أن عبد القاهر قد ربط هو كذلك بين صورته
التجريدية والنواحي الدلالية على مستوى الكلمة المفردة ، أو على
مستوى التركيب الكامل ، بل إنه تجاوز ذلك إلى ما يصيب هذه
الدلالة من انتهاك في المجاز العقلي واللغوي .

فالكلام - عنده - لا يتصور معناه من أجل ألفاظه فحسب ،
ولا يمكن تحقيق المعنى الفنى حيث يكون الكلام على ظاهره ،
وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل واستعارة ، ولا استعانة في
الجملة بمعنى على معنى ، فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرد
اللفظ ، وإنما يتم ذلك إذا كان هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يبرأ
من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها
إلى معان أخر^(٤٥) .

ويخضع المجاز لسيطرة النحو يؤكد عبد القاهر امتداد هذه
السيطرة على الحدث اللغوي كله ، بحيث تعتمد تحليلات
التراكيب - انجازية وغير المجازية - على منطلقات نحوية
خالصة ، تصل بين المستوى التجريدي الملفوظ والمستوى
المعقول .

وإذا كانت حركة تشومسكي استهدفت الوصول إلى
(الكليات اللغوية) فإن حركة عبد القاهر استهدفت البحث عن
النظام الذي يتجسد في الظاهرة اللغوية . واكتشاف هذا النظام
أو (النظم) يعني اكتشاف البنية الحقيقية ؛ وهذا يترتب عليه
تحديد العلاقات النحوية التي تجمع بين الجزئيات وتصل بينها ثم
تفسرها في الوقت نفسه . وعلى هذا فجزئيات التركيب لا يمكن
إدراكها حقيقة إلا من خلال تعلقها بغيرها ؛ أي من خلال دورها
في خلق النظم ؛ فالوقوف عند الجزئيات لا يفيد كثيرا ؛ لأننا لا
نتكلم لفهم السامع معنى كل جزئية على حدة ، بل لننقل إليه
الدلالة المتأداة من تشابك الجزئيات ، وتعلق بعضها ببعض .

ولا يمكن تصور هذه البنية النظامية بعيدا عن مفهومين مهمين
- عند الجرجاني - هما المعنى والدلالة . والأول يرتبط أساسا

أخرى . لكن إعادة النظر يتأتى معها إدراك صيرورة هذه الثنائيات إلى نوع من التوحد ، يبرز فيه اللفظ المنطوق كأنه إفراز للكلام النفسى ، وتبرز فيه الدلالة بوصفها ناتجا للمعنى الأصلى . وبمعنى آخر نقول : إن النظم يشول فى النهاية إلى نوع من الثبات والتغير ، فالثبات يتصل بالمعنى الأصلى ، أما التغير فيتصل بالدلالة وتنوعها من خلال العدول فى التراكيب بالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر والتعريف والتكثير . الخ .

من هذا كله ندرك أن المنهج العقلى هو الذى سبطر على فكر عبد القاهر ثم تشومسكى فقادهما إلى اعتماد النحو التقميدى أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة ، وما يمكن أن يتبعه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية . وندرك كذلك اعتمادهما لمستويات الأداء فى البناء السطحي والبناء الداخلى ، مع إعطاء أهمية أولى للبناء الأول ؛ لأن تطوره وتشابك علاقاته هو الأساس فى العملية اللغوية . غير أن هذا الفهم يرجع - عند الجرجاني - إلى فلسفة ديبية تتصل بقدرات الإنسان فى الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية ، كما يرجع - عند تشومسكى - إلى نظريته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية .

ولا شك أن كلا من الرجلين نظر إلى المعايير المجردة فى اللغة من خلال الفرد الذى يتعامل بها فى شكل تعبير خلاق ؛ فالقواعد اللغوية ترجع فى حقيقتها إلى العقل الداخلى والمنطق عند تشومسكى ، كما ترجع إلى الكلام النفسى عند الجرجاني .

وعلى هذا تبدو أمامنا طريقتان متكاملتان للتحليل النحوى ؛ إحداهما تهدف إلى إدراك علاقة الكلمة بغيرها من الكلمات التى تجاورها أو تبتعد عنها ، وأثر ذلك فى تغير الدلالة ؛ والأخرى ترمى إلى معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالبدائل التى يمكن أن تحل محلها - لكنها لم تذكر - لهدف جمالى خالص . وكان عملية التجاور من جهة ، والتشابه من جهة أخرى ، هما الأساس فى إدراك الطبيعة الإبداعية للغة ، تنظيرا وتطبيقا . وبهذا يمكننا القول بأن النحو كان - عند الرجلين - الوسيلة والغاية معا .

بالمواضعة الأصلية للغة ؛ أى بتلك المعانى التى يمكن العثور عليها داخل المعجم ؛ أما الثانى فهو ما ينتج من التركيب بعد اكتسابه طبيعة النظم . أى بعد أن يؤدى النحو دوره فى خلقه وتنسيقه . وأيضاً فإنه لا يمكن تصورهما بعيدا عن مستويين محددين وإن كانا ينتهيان إلى نوع من التوحد ؛ فى المستوى الأول يتمركز البحث عند البناء الصياغى وما يحويه من معان جزئية ، أو بمعنى آخر عند (المستوى السطحي) ، فى حين يتمركز فى المستوى الثانى خلف الصياغة نفسها ، لكشف علاقاتها عن طريق الإدراك العقلى .

وليس معنى هذا قيام (النظم) على طبيعة تجريدية مطلقة ، بل إن الحركة الدائرية بين المستويين ، والإمكانات المتاحة من وراء هذه الحركة ، هو الذى يعكس التفصيلات والتنوعات التى لا تنتهى . وهى تسريعات يميز بها مبدع عن آخر فينقلها من التحريد إلى التطبيق .

ومن الملاحظات المهمة تأكيد عبد القاهر المقاصد الواعية ؛ فهذه المقاصد وإن منحت الصياغة طبيعة موضوعية ، لم تلغ صلتها بمبدعها^(١) . ومن هنا يختلف الرجل عن كثير من التوليديين المحدثين ، الذين حاولوا إلغاء الذات الصاغية ، ليجعلوا من النسق أو النظام شيئا متعاليا عليها ، تتحول فيه البنية إلى نظام منغلق على ذاته ، بما فيه من تحولات تنبئ عن أى سيطرة خارجية .

أما البنية عند الجرجاني فلها نظامها حقا ، ولكن ليس واردا دراسة هذا النظام من خلال مقولات صارمة ، بل المساح هو تحليل الصياغة ، ورصد ما بين عناصرها من علاقات نحوية هى تجسيد للبنية النفسية التى تشكلت فى عقل مبدعها . والأمران بمثابة وجهين لعملة واحدة ؛ فالعلاقات التركيبية فى الصياغة الرامزة إلى التكوين العقلى تأكيد للمقاصد الواعية ، أو الفكر والروية كما يقول عبد القاهر^(٢) .

وقد يتبادر إلى الذهن وقوع عبد القاهر فى شىء من التناقض من خلال ثنائياته التى أشار إليها فى اللفظ المنطوق والكلام النفسى من ناحية ، والمعنى الأصلى والدلالة الفنية من ناحية

الهوامش

(١) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - شرح محمد عبد المنعم خفاجى ١٩٧٠ : ٣٧٥ .

(٢) ضحى الإسلام - أحمد أمين - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٩ ، ط ١ ، ج ٣ : ٣٩ وما بعدها .

Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax,
the. M.L.T. Press, 1972, p. 3 - 18.

(٢٤)

(٢٥) مشكلة البنية : ٧٦ ، ٧٥ .

(٢٦) دلائل الإعجاز : ٤٠٧ .

(٢٧) السابق : ٣٦٨ ، ٣٦٧ .

(٢٨) السابق : ٤٤ - ٦٦ .

(٢٩) السابق : ١٩٢ .

(٣٠) السابق : ٢٠٥ .

(٣١) السابق : ١١٨ ، ٧٧ .

(٣٢) السابق : ٩٣ .

(٣٣) السابق : ٨١ .

(٣٤) السابق : ٨٧ .

(٣٥) السابق : ١٩٧ .

(٣٦) السابق : ٤٦ ، ٤٧ .

(٣٧) انظر : د. تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ، الهيئة العامة

للكتاب ١٩٧٩ : ٣٦ ، ٣٧ .

(٣٨) دلائل الإعجاز : ٣٧٧ .

(٣٩) السابق : ٢٥٢ .

(٤٠) السابق : ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٤١) السابق : ١٢٧ .

Principes de linguistique appliquée - p- 128, 129. (٤٢)

(٤٣) دلائل الإعجاز : ٧٦ ، ٧٥ .

Principes de linguistique appliquée, p. 129. (٤٤)

(٤٥) دلائل الإعجاز : ٢٦٤ .

(٤٦) السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

(٤٧) السابق : ٢٨٠ .

(٣) مقالات الإسلاميين - الأشعرى - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد -
نسخة مصر ، ج ٢ : ٢٤٧ .

Principes de linguistique appliquee - Enrico
Arcaini - Paris 1972, p.95. (٤)

(٥) مشكلة البنية - د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر : ٥٩ .

Principes de linguistique appliquée - p- 115 (٦)

Chomsky, Syntactic Structures, Mouton - the Hague, p.51. (٧)

(٨) مشكلة البنية : ٧٣ .

(٩) دلائل الإعجاز - : ٨٧ .

(١٠) السابق : ٨٨ .

(١١) السابق : ٣٧٩ .

(١٢) السابق : ٣٤٠ .

(١٣) السابق : ١٧٠ .

(١٤) السابق : ٤١٨ .

(١٥) الرسائل والفتاوى في سيكولوجية اللغة - ريبكا . م . فومكينا ، ترجمة أمين

محمود الشريف - سلسلة ديوجين ، العدد ٤٩ ، مايو/يونيو سنة ١٩٨٠ .

(١٦) دلائل الإعجاز : ٣٤٠ .

(١٧) السابق : ٧٥ .

Syntactic Structures : p. 19. (١٨)

(١٩) النحو العربي والدرس الحديث - د. عبيد الرحمن - دار الثقافة

١٩٧٧ : ١٣٦ .

Syntactic Structures : p. 26 (٢٠)

(٢١) السابق : 27 .

Syntactic Structures : p. 111. (٢٢)

(٢٣) النحو العربي والدرس الحديث : ١٤٢ .



مركز تحقيق تكاملي في علوم العربية

اللغة المعيارية واللغة الشعرية*

تأليف: يان موكاروفسكى

تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي

* Jan Mukrovsky, Standard Language and Poetic Language.
A Prague school Reader on Esthetics, literary selected and translated from the original Czech by: Paul L. Garvin Georgetown University Press, Washington, 1964.



تقديم : في أواخر القرن التاسع عشر ، بدأت المناهج التقليدية في دراسة الأدب قاصرة ؛ إذ لم تعد قادرة على تقديم جديد في تعميق فهم الظاهرة الأدبية ، وضبط أدوات دراستها ، والخروج بهذه الدراسات من الانطباعية والتفسيرات الشخصية ، أو مجرد التأريخ الخارجى الذى تحكمه فكرة العملية أحيانا ، ومبدأ التطور أحيانا أخرى .

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة ، طمعت إلى تجاوز ماوصلت إليه المدارس التقليدية ، وسعت إلى تكوين أدوات علمية منضبطة لتحليل العمل الأدبى . ورفضت معظم هذه الاتجاهات تناول الخارجى للعمل الأدبى ، بادئة بفحص العمل الأدبى من داخله .

وقد استفادت هذه الاتجاهات الجديدة في تأسيس عملها وتطوير أدواتها بمنجزات العلوم الحديثة ، وبخاصة في مجال العلوم القرية منها ، وأهمها علم اللسانيات . وكانت حلقة براغ اللغوية إحدى تلك الدوائر التى نشط داخلها عدد من رواد الاتجاه الجديد في درس الأدب .

لقد طرح المناخ الفكرى والفلسفى في بداية القرن العشرين نظريات فلسفية وجمالية ، كان لها دورها في تشكيل النظريات البنيوية في مدرسة براغ ، بل في تشكيل النظرية السيميوطيقية مؤخرا . فإلى جانب نظريات هوسرل Husserl في الفينومينولوجيا (الظاهراتية) - وقد حاضر هوسرل في حلقة براغ في موضوع فينومينولوجيا اللغة - ونظريته في القصد Intention ، كانت هناك نظريات سوسير F. de Saussure اللغوية ، ونظريات بودوان دي كورتناى Baudouin de Courtenay ، فضلا عن الدراسات الفلكلورية والإثنوجرافية . ومن جهة أخرى تعد حلقة براغ امتدادا - بمعنى من المعانى - لحركة الشكلين الروس . فقد بدأت الشكلية الروسية الدعوة إلى هجر المناهج التقليدية في دراسة الأدب ، وأثارت أسئلة أساسية تتعلق بمهية الأدب ، والخصائص النوعية التى تميزه عن غيره من ألوان القول ، وسعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفة سماتها الخاصة ، منطلقة من داخل العمل الأدبى نفسه . من هنا بدأت حلقة براغ عملها ، فشغلت بهذه القضايا نفسها ، غير أنها خطلت في مناقشتها لتلك القضايا ، وتقديمها لحلول بعض المشكلات ، خطوات أبعد كثيرا من المدرسة الشكلية الروسية ، ولكن لم يكن الاتصال بين المدرسة الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية مقصورا على المفاهيم والأفكار فحسب ، بل تعداه إلى الأشخاص ؛ حيث انضم عدد من النغريين الروس إلى حلقة براغ عند بدء تكوينها ، من بينهم رومان ياكوبسون Roman Jakobson ، ون . س . تروبسكوى N. S. Trubeckoj ، وس . كارشيفسكى S. Karcevskij ، فضلا عن الفلكلورى الإثنوجرافى ب . بوجاتيريف P. Bogatyrev . ولعل أشهر هؤلاء الباحثين الروس وأكثرهم نشاطا في مجال الشعر - في هذه الحلقة - هو رومان ياكوبسون ، الذى جاء إلى براغ منذ عام

١٩٢٠ . وقد كان أول لقاء لحلقة براغ اللغوية في أكتوبر سنة ١٩٢٦ ، وكانت تضم - بالإضافة إلى الباحثين الروس الذين سبقوا الإشارة إليهم - عددا من اللغويين التشيكيين ، من بينهم فيلم ماثيسوس Vilem Mathesius - وهو من أقدم أعضاء الحلقة - وبوهميل هافرانيك Bohumil Havranek ، وبريسلاف ترنكا Bohuslav Trnka ، ويان ريبكا Jan Rypka .

هذه البنية ، تم إقامة علاقة بين هذه البنية وبنيات أخرى تنبع خارج العمل الأدبي :

١ - لقد أكد النيويون في براغ العلاقات الداخلية للعمل الأدبي . ويعني هذا التأكيد - في جانب من جوانبه - أن الوحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى في ذاتها ، وإنما يتميز معناها في ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى . وبالفهم نفسه يناقش اللغويون المحدثون كل العناصر اللغوية : العنصر الصوتي Phonemic ، والعنصر الصرفي morphological ، والعنصر المعجمي lexical ، والعنصر النحوي التركيبى Syntactical ، بحيث تعمل هذه العناصر متآزرة على نحو متبادل . وعندما يطبق هذا الفهم على الأدب لا يصبح لأى مكون من مكونات العمل الأدبي أى معنى في ذاته ، بل يتحقق معناه من حيث علاقته بكل المكونات الأخرى للعمل نفسه ، وذلك عن طريق التعارض أو التوافق . وبالمعنى الواسع ، يتحقق المعنى - في العمل الأدبي - عندما تدخل هذه المكونات في علاقة بكتابات أخرى للمؤلف نفسه ، أو بكتابات أخرى في حدود الحقبة الزمنية نفسها ، أو بكتابات من النوع نفسه ، أو تدخل حتى في علاقة بالنسبة لكل الكتابات التي سبقتها أو تلتها .

ولقد أدى هذا الفهم للعلاقات - داخل بنية العمل الأدبي - إلى تطوير مفهوم شكوفسكى Sklovsky الجمعى لمصطلح الوسيلة الفنية device . لقد كان الشكليون الروس ينظرون إلى العمل الأدبي - في مرحلة ما قبل البنيائية - على أنه تجمع شامل لوسائل فنية ؛ ثم تطورت نظرتهم بعد ذلك ، فأصبح العمل الأدبي تنظيما للوسائل الفنية Orga-nization of devices وليس تجمعها ، فاتخذ مصطلح الوسيلة الفنية معنى بنويا ؛ ولم يعد ينظر إلى الوسيلة الفنية بوصفها ذات معنى في نفسها ، بل بوصفها ذات دلالة ، لا تتفصل عن وضعها داخل نسق معين ، بحيث يحدد هذا النسق العلاقات البنوية للوسيلة الفنية بالمكونات الأخرى للعمل ، ثم يصل بينها - بمعنى ما - وبين عناصر خارج العمل أيضا .

٢ - أما القضية الثانية ، وتتعلق بخصوصية اللغة الشعرية بوصفها تركيبا مختلفا عن التراكيب اللغوية الأخرى ، فقد نوقشت من زاوية المنظور الأساسى لحلقة براغ في تناول اللغة الشعرية ؛ وهو منظور يختلف عن منظور الشكليون الروس في معالجتهم للقضايا نفسها المتعلقة بخصوصية اللغة الشعرية ، أو لغة الأدب بوجه عام . فقد أكدت حلقة براغ مبدأ تعدد الوظيفة في كل نوع من أنواع النشاط الإنساني ، وكانت ترى أنه لا يوجد نشاط إنسانى ينحصر في وظيفة واحدة ؛ ولذلك يمكن لعدة وظائف أن تتعايش مجتمعة داخل نشاط واحد ، حتى وإن سادت وظيفة بعينها ، وأصبحت مهيمنة على غيرها من الوظائف . وإذا كانت الوظيفة الجمالية متحققة في تراكيب لفظية

وسعد يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky (١٨٩١-١٩٧٥) - صاحب الدراسة المترجمة هنا - من أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية . وأكثرهم اهتماما بدراسة الشعر ، وأبعدهم تأثيرا في تشكيل الأصول النظرية لهذه الحقل .

لقد أبدى أعضاء حلقة براغ اللغوية في بداية تكوينها اهتماما كبيرا بقضايا الشعر وعلم الجمال العام ، وكان من أهم إضافاتهم البارزة في ذلك الوقت ، ذلك التزاوج الذى أقاموه بين علم اللغة والدراسات الشعرية ، والذي وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والصقل .

وقد دار البحث في مجال الشعر - في حلقة براغ - حول مجالين نظريين أساسيين ، هما : مشكلة البنية ، والرؤية السيميوطيقية للنص .

أولا : مشكلة البنية :

لقد طرح مفهوم البنية لأول مرة في براغ سنة ١٩٢٣ ، حين نظر إلى العمل الأدبي بوصفه نسقا ، وخطبت عليه مناهج العلوم الألسنية ومعاييرها ، ثم أصبحت مشكلة البنية بعد ذلك موضوع نقاش وبحث ، ابتداء من عام ١٩٢٦ . وهنا يبرز إسهام موكاروفسكى عندما وصف البنية الجمالية وعرفها ؛ فهو يصفها بأنها « مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة ، يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات » . ثم يعرفها بشكل دقيق بأنها « نسق قائم على الوحدة الداخلية لكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه » . ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب ، بل يقوم - بالمثل - على التناقضات والتوتر والصراع » . لقد حدد موكاروفسكى البنية من حيث علاقتها بالمفاهيم التى تتألف منها ، ملاحظا أن كل مفهوم لنسق معطى تحدده المفاهيم الأخرى داخل ذلك النسق ، على نحو يحدد - من ثم - كل المفاهيم الأخرى لذلك النسق ؛ فالمفهوم المفرد ليس له معنى كامل في نفسه ، بل يظل غامضا ، لا يتحقق معناه التام إلا من خلال علاقاته بالنسق الكلى فحسب .

لقد رفض النيويون - في براغ بوجه عام - الرؤية الكلية للعمل الأدبي ؛ أعنى تلك الرؤية التى ترى « أن الكل يسبق مكوناته ، ولا يستدل عليه منها » ، وأكدوا في الوقت نفسه أن العلاقات الداخلية داخل الكليات - سواء كانت إيجابية (متوافقة) أو سلبية (متعارضة) - هي علاقات حاسمة بالنسبة لمفهوم البنية . وإذا كان هذا هو مفهومهم للبنية الجمالية بشكل عام ، فلا تزال هناك قضايا متعددة ، يثيرها هذا المفهوم نفسه . لقد شغلتهم هذه القضايا في أثناء بحثهم في العمل الأدبي ، وحاولوا مواجهتها عن طريق تأكيد العلاقات داخل بنية العمل الأدبي ، ووضع لغة العمل الأدبي داخل

بالمشكلة السابقة - وهي التقارب بين التناولين التزامني synchronic والتتابعي الزمني diachronic . لقد كان لاهتمام ف. دي سوسير باللسانيات التزامنية ، وإقصائه للتابع الزمني ، أثره في دراسة الأدب عند الشكليين الروس . ولكن الفصل الحاد بين مفهومي التزامن والتتابع كان مطروحا في روسيا في أواخر العشرينيات ؛ إذ أثار ياكوبسون ويوري تينيانوف Jurij Tynjanov هذه القضية . ثم أعلنوا أن « التزامن الخالص وهم » ؛ ذلك لأن « كل نسل تزامني له ماضيه وحاضره ، مثله مثل كل العناصر البنوية التي لا تنقسم عن نفسها » . أما موكاروفسكي فقد شدد على أهمية دراسة تاريخ الأدب دون فصل بين المفهومين في الإجراء ، ورأى أن الأدب ينبغي أن يتناول بطريقتين ؛ فالتطور يحدث نتيجة إعادة تنظيم في مكونات البنية الداخلية المستقرة ، كما يحدث أيضا نتيجة تدخل من الخارج ، يؤثر - ولو بدرجة أقل - على تطور الأشكال الأدبية . ولذلك يخطئ مؤرخو الأدب التقليديون - فيما يرى موكاروفسكي - في تركيزهم على القوى الخارجية ، وإهمالهم التطور المستقل للأدب . أما الشكليون الروس فإنهم - فيما يرى موكاروفسكي أيضا - ليسوا في وضع أفضل تماما من المؤرخين التقليديين ؛ وذلك راجع إلى فصل الشكليين الصارخ بين البنية الأدبية وأي شيء خارجها . ويعلن موكاروفسكي - حسبا للمشكلة - وجهة النظر البنوية المركبة ، الخاصة بعلاقة العمل الأدبي بالقوى الخارجية . « إن البنوية تركيب جديد ؛ لأنها تدعم مبدأ استقلال الأدب ، في الوقت نفسه الذي لا تعزله فيه عن المؤثرات الخارجية أو العمليات التطورية » . ويحدد موكاروفسكي - أخيرا - العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الخارجي على نحو أوضح ، فيؤكد أن علاقة الأدب بالعناصر التي تقع خارجه ليست علاقة بنية مستقلة بقوة خارجية فحسب ، ولكنها - أساسا - علاقة بين بنيات ، لكل منها تطوراتها المستقلة ، ومع ذلك تتفاعل كل منها مع غيرها ، دون أن يكون لأي منها أفضلية مسبقة على غيرها .

ثانيا : مشكلة السيميولوجيا :

كان لمفهوم سوسير عن اللغة (بوصفها نسقا إشاريا يتكون من عدة أنساق تتعلق بالتوصيل) أثره في تطبيق السيميوطيقا على الأدب والفن في حلقة براغ . لقد كان سوسير يدعو في أوائل القرن العشرين إلى فرع جديد من فروع المعرفة أسماه السيميولوجيا (Semiology) (أي علم دراسة العلامات من حيث تركيبها ودلالاتها) . ولذلك دعا موكاروفسكي في عام ١٩٣٤ إلى رؤية العمل الفني على أساس أنه نوع خاص جدا من البنية ، أو على أساس أنه نسق من العلامات ، أو على أساس أنه علامة بذاته . وترتب على هذه الدعوة أن أصبح الأدب والفن فرعاً من فروع السيميوطيقا في حلقة براغ . لقد رأى موكاروفسكي أنه ينبغي أن ينظر إلى الفن على أنه علامة ؛ ذلك لأن كل مضمون نفسي يتجاوز حدود الوعي الفردي يُعدُّ علامة ، بحكم طبيعته التوصيلية . والعمل الفني يظل علامة مادام يصل بين الفنان ومن يستقبله . لكن النظر إلى الفن على هذا النحو لا يجعله - في نظر موكاروفسكي - مطابقاً للحالة النفسية لعقل مبدعه ، أو مطابقاً لتأثيره ، أي مطابقاً للحالة النفسية المثارة لدى المتلقي .

إن الفن علامة لا تتطابق مع مصدرها أو ناتجها ، ولكنه علامة مرتبطة بالواقع ؛ إذ يستهدف الفن سياقاً كلياً ، هو الظواهر

أخرى غير لغة الشعر ، فإنها لا تسود في هذه التراكيب ، أو تهيمن عليها ، بل تظل ثانوية بالقياس إلى وظيفة أخرى ، في حين تظل هذه الوظيفة الجمالية هي الأساس في لغة الشعر ، وتظل - من ثم - هي الوظيفة التي تسود ما عداها في اللغة الشعرية . إن الوظيفة الجمالية هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن غيره من الرسائل القولية . غير أنها ليست منفردة أو وحيدة ؛ فهناك وظائف أخرى تصحبها وتسهم معها في العمل . وقد يكون العمل الأدبي مرجعياً ، أي يتضمن حقيقة تاريخية - مثلاً - أو معلومة ، وقد يتضمن دعاية سياسية ، أو يكون معبراً عن العواطف ، فيؤدي وظائف مختلفة ، لكن هذه الوظائف كلها تتعايش متزامنة ، ويعبر عنها بالوسائل اللغوية نفسها ، بضاف إلى ذلك أنه لا توجد سمات خاصة تلازم لغة الشعر . ولذلك لا ينبغي أن يتم أي تطابق بسيط بين لغة الشعر وكثير من الموصفات التي نسبت - تقليدياً - إليها ؛ ذلك لأن اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة ، وليس الجمال شرطها الثابت ، وليست تتطابق مع اللغة المؤثرة ، كما أن التصوير ليس شرطاً ضرورياً من شروطها ؛ فهناك شعر يغفل تماماً عن المجاز ، في الوقت الذي يظهر فيه المجاز في الأقوال غير الشعرية .

إن شاعرية اللغة - إذن - ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه ، بل هي سمات مرتبطة بوظائف ، تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتي . ومن هنا فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفياً إلى أبعد حد . ويشرح موكاروفسكي فكرة التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى ؛ فهي الوظيفة التي لا تتوجه أساساً إلى ظواهر خارج القول (أي إلى المرسل أو المرسل إليه ، أو الشفرة ، أو السياق ، أو الواقع ، أو الاتصال) ، ولكنها موجهة إلى القول نفسه ؛ فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي .

٣ - وتخص القضية الثالثة علاقة العمل الأدبي بالبنيات التي تقع خارجه . وقد أثيرت هذه المشكلة من قبل عند الشكليين الروس ، الذين حددوا فحوصهم للعمل الأدبي بعناصره الداخلية فحسب . وقد تناولت حلقة براغ المشكلة نفسها ، ولكن على نحو مخالف تماماً ؛ إذ زعموا أن ذاتية العمل الأدبي ليست شاملة ، وأن العمل الأدبي يحل في علاقات معقدة بأبنية غيره ، لا بد أن توضع في الحسبان في دراسة التطور الأدبي ، وإن كان ذلك لا يعني - بالضرورة - أنهم يغفلون القوانين الداخلية الملازمة لبنية العمل الأدبي المفحوص . وقد أثارت هذه القضية اهتمام موكاروفسكي منذ عام ١٩٢٩ ؛ فعلى الرغم من أنه كان يطالب بالأبجاذيب التحليل حدود العمل الأدبي نفسه ، يذهب في سنة ١٩٣٤ إلى أن هناك عوامل خارجية تؤثر في تطور العمل الأدبي . ويرى موكاروفسكي أن العلاقات بين العمل الأدبي والبنيات الخارجية علاقات مؤقتة ومتغيرة ومتشعبة ، كما أنها يمكن أن تعالج بطرائق متنوعة . لكن هذه المعالجة تتم من خلال مفهوم الموضوع (Theme) أو مضمون العمل الأدبي ؛ ذلك لأن المضمون يعكس قيمة اجتماعية ما ، ولكن موكاروفسكي يبنه إلى خطورة التبسيط في هذا التناول الموضوعي Thematic ، ويفضل أن يتناول المشكلة من خلال مفهوم الوظيفة الجمالية المهيمنة في الفن الأدبي .

٤ - تأتي ، أخيراً ، القضية الرابعة - وتتصل إلى حد بعيد

المكون يربط بين الكلمات بعلاقات صوتية ، فإنه يتسم بسمات دلالية ، لا تتضمنها الكلمات نفسها بوصفها وحدات معجمية .

ويؤكد موكاروفسكى أن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقي يشكل العمل الفني . فالمؤلف يصيغ عمله قاصدا ، وكذلك المتلقي ، لكن قصد المتلقي - الجهد والطاقة التي يبذلها لإدراك العمل الفني - ليس مطابقا لقصد المؤلف . إن كل قارئ يظهر قصدا مختلفا لنفس العمل . ومن هنا - ومن خلال هذا التناول السيميولوجي - يتمتع كل من الفنان وقارئ يستقبل فنه بعلاقة فنية متكاملة ، فلا يتحدد المتلقي بمقاصد المؤلف ، لأنه لم يعد متلقيا سلبيا إزاء العمل الفني .

ومن الممكن أن نقول - في النهاية - إن رؤية موكاروفسكى السيميولوجية للأدب هي التي شكلت الرؤية السيميولوجية لحلقة براغ . ولا شك أن من أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الرؤية ما يتصل بتأكيد المعالجة المتكاملة للعمل الفني . لقد صاغت هذه الرؤية مركبا من النظريتين الداخلية والخارجية إلى العمل الفني ، وطرحت إمكانيات جديدة لعلاقة العمل الفني بالواقع الخارجي أو بالبنيات غير الجمالية ، كما أنها قدمت حلولاً لمشكلات متعددة ، مثل مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون ، والعلاقة بين الفنان والمتلقي ، فضلا عن عملية استقبال الفن نفسه ، كما وضعت - أخيرا - أساسا جديدا لتأريخ الأدب .

ويناقش موكاروفسكى في مقاله « اللغة المعيارية واللغة الشعرية » (Standard Language and Poetic Language) المنشور سنة ١٩٣٢ ، والذي نقدم ترجمة له هنا) قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية . وقد قام موكاروفسكى بتأسيس حلول لعدد من القضايا النقدية والجمالية ، بناء على مناقشته تلك ، مثل وحدة العمل الأدبي ، وقضية المضمون ، والظاهرة الجمالية بشكل عام ، وفي الفن الشرى بصفة خاصة .

ويستخدم موكاروفسكى مصطلح The Poetic Language في مقابل The Standard Language ، حيث يرى - بداية - أن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية ؛ أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له . والمراد باللغة المعيارية - هنا - اللغة التي تلتزم بمجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتراضع عليها ، التي تستخدم في الكتابة غير الفنية ؛ وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار ، لتحقيق هدفها أساسيا هو التوصيل .

وفي الوقت الذي يؤكد فيه موكاروفسكى استقلالية لغة الشعر عن اللغة المعيارية ، بنظام خاص بها على المستوى المعجمي والتركيبى ، يكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما ، وتأثير كل منهما في الآخر ؛ ذلك أن اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمد للغة الشعرية ؛ فوجود اللغة الشعرية - إذن - مرتين بوجود هذه اللغة المعيارية .

وكما قابل موكاروفسكى بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، نجده يستخدم مصطلح « الأمامية » The Foreground في مقابل « الخلفية » The Background . وتعني « الأمامية » - هنا - العناصر البارزة في العمل الفني ؛ في حين تعني « الخلفية » العناصر

الاجتماعية المحيطة به . إن كل هذه الظواهر تتحول لتصبح سياقاً للفن ؛ ومع ذلك يظل الفن - العلامة - غير متطابق مع سياقه الكلي ، وإن كان غير منفصل عنه ؛ فالفن ليس شاهداً على ملامح عهد ما ، وليس انعكاساً مباشراً لأي مصدر اجتماعي .

ويوضح موكاروفسكى ، في عام ١٩٣٦ ، العلاقة الدلالية والدالة للعلامة الجمالية بالواقع الخارجي ، فيقول : عندما ندرك فظاهرة ما بوصفها توصيلاً ، فنحن معنيون بعلاقة هذا التوصيل بالواقع الذي يصوره . وعادة ما يكون استقبال الرسالة مصاحبة لسؤال - صريح أو ضمني - عن صحتها ؛ بحيث تؤثر الإجابة عن هذا السؤال على مستقبل اتجاه الرسالة . وبعبارة أخرى فالسؤال عن الصدق مقابل الكذب سؤال حيوي ، يساعد على تحديد استجابتنا للرسالة . لكننا لا نغنى - في التوصيل الفني - بالسؤال عما إذا كان المؤلف صادقا أو كاذبا ، أو لا تطرح السؤال - على الأقل - بالطريقة نفسها التي نطرحها عادة ؛ ذلك لأن العمل الفني لا يشير إلى واقع ملموس محدود ؛ بل يشير إلى عدة أشكال للواقع ، على نحو لا يندو معه الواقع ثابتا . إن العمل الفني مشبع بالواقع ، ومتعدد الدلالة عليه في الوقت نفسه . هذه الأشكال المتعددة للواقع ، ومن ثم تعدد الدلالة ، هي جزء من قصد المدرك للفن ، أو المتلقي ، كما أنها جزء من قصد الفنان . غير أن هذا لا يعني أن إدراك العمل الفني مسألة فردية تامة ؛ لأن طبيعة الفن بوصفه علامة تجعله اجتماعيا وفرديا في آن واحد ؛ إذ ينبغي له أن يستخدم شفرة اجتماعية تحيل إلى سياق اجتماعي بالضرورة .

ولقد زاد موكاروفسكى هذه القضايا وضوحاً ، عندما عاد إليها مرة أخرى في مقالين له عامي ١٩٤٠ ، ١٩٤٦ ، وأكد العلاقة بين التناولين ، التابعي الزمني diachronic والتزامني synchronic في دراسة العمل الأدبي . ومن أهم النقاط التي تناولها ، في هذين المقالين ، أن العمل الفني لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقي المعنى الكلي . وأن هذا المعنى الكلي يتحقق بتتابع العلامات ، حيث ترتبط كل علامة جزئية - أو كل علامة جديدة - بما سبقها من علامات ، لتؤثر فيها بعدها . إن كل مكون من مكونات العمل يحمل معاني جزئية ؛ ويتحقق المعنى الكلي للعمل بتتابع هذه المعاني الجزئية .

إن إدراك العمل الفني يتم من خلال عملية استمرار دلالي . وبأخذ هذا الاستمرار الدلالي - في جانب منه - شكلا خطيا ، ينسبط أفقيا ، على نحو تتتابع فيه المكونات ؛ فتتبع الكلمة الكلمة ، كما تعقب الجملة الجملة . الخ ، لكن هذا الاستمرار يأخذ - في جانبه الآخر - شكلا رأسيا ، فتتربع مكونات العمل الفني ترتيبا عموديا ، يبدأ من المستوى الصوتي إلى المستوى المعجمي . الخ .

ويطرح موكاروفسكى - بناء على نظريته إلى الأدب بوصفه علامة - تصورا متميزا للعلاقة بين الشكل والمضمون ، فلا ينظر إليهما بوصفهما مفهومين منفصلين ؛ بل بوصفهما جانبيين للعلامة ، لا يفصل أحدهما عن الآخر . ولذلك يصبح ما سمي (تقليديا) من قبل باسم العناصر الشكلية ، حوامل للمعنى ، ويصبح ما سمي (تقليديا) عناصر المضمون - أو الموضوع - جانبا من شكل الإشارة . إن الصوت في الشعر ، مثلا ، مكون من المكونات الشكلية ، ولكن ما دام هذا

المكونات بعضها ببعض ، ليكون كلا فنيا متسقا .

وكذلك يشير موكاروفسكى قضية المضمون Content ، بمعنى الموضوع (Subject matter) ، في سياق تأكيده للوظيفة الجمالية للغة الشعرية . فـ لغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل ؛ لأنها معنية - أساسا - بإبراز العناصر الجمالية ، بحيث يتوارى المضمون . وعلى هذا فكلما كان المضمون أماميا ، كما هو الحال في بعض الأعمال الأدبية ، قل إمكان الشعر . ومن هنا فالسؤال عن « الصدق » في الشعر ، لا معنى له ؛ لأن الصدق مرتبط بالقول الذي يهدف إلى التوصيل . وبهذا ينفي موكاروفسكى أية علاقة لمضمون عمل أدبي ما بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل نفسه ، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدلالي للعمل ، وليس شيئا خارجا عنه .

ويعرض موكاروفسكى أيضا للظاهرة الجمالية وللتقييم الجمالي خارج الفن وداخله ، فيكشف عن اختلاف التقييم الجمالي في الفن وخارجه . حيث يقيم كل عنصر من عناصر العمل الفني في حدود بنية العمل ذاته ، ويتحدد المعيار في كل حالة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية ، في حين يفقد وجود هذه البنية من أساسها خارج الفن ؛ لأن العناصر المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالي . ويناقش أخيرا تأثير التقييم الجمالي في تطور قانون اللغة المعيارية ، وما يترتب على هذا التطور من تأثير في بنية العمل الشعري نفسه . (*)

اللغة المعيارية واللغة الشعرية

وتتعلق المشكلة الأولى ، على سبيل التمهيد ، بالآتي : ما العلاقة بين الامتداد الخاص باللغة الشعرية والمدى الذي تمتد إليه اللغة المعيارية ، أو بين موقع كل منهما في النسق الكلي الشامل للغة ؟ وهل تعد اللغة الشعرية نوعا خاصا من اللغة المعيارية ؟ أو أنها تكوين مستقل ، ومن ثم تتخذ أشكالا تطورية مختلفة ؟ - إن اللغة الشعرية لا يمكن أن تعد نوعا خاصا من اللغة المعيارية ، إن لم يكن لسبب أو لآخر ، فلأن هذه اللغة في نظامها الخاص ، على المستوى المعجمي ، والتركيبى ، الخ ، كل أشكال اللغة المعينة - فهناك أعمال شعرية اقتبست مادتها المعجمية بأكملها من شكل لغوي آخر ، مغاير للغة المعيارية (كالشعر العامى عند Villon أو ريكيتو Rictus في الأدب الفرنسي مثلا) . وقد تظهر أشكال مختلفة متجاورة في عمل شعري واحد (كأن يكون الحوار - على سبيل المثال - في رواية ما يأخذى اللهجات أو بالعامة ، في حين ترد الأجزاء السردية باللغة المعيارية) . واللغة الشعرية في النهاية لها أيضا قدر من المعجم الخاص ، ولها مصطلحها ، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التي يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms . وهناك بطبيعة الحال مدارس شعرية تعنى عناية خاصة بالضرائر الشعرية (من بينهم جماعة لومير Lumir) في حين تعارضها مدارس أخرى .

وعلى هذا فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية ، وإن كان هذا لا يعنى إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل ، أو - بعبارة أخرى - الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية . فإذا تصورنا ، على سبيل المثال ، عملا تحقق

الكامنة التي تشكل خلفية العمل الفني أو مهاده ، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمامية . ولتقريب المصطلحين نذكر أنها يستخدمان في علم النفس ، بخاصة عند مدرسة الجشطالت ، في مجال الإدراك ، حيث يقال إن الخواص قد تركز على مدرك واحد من بين عدد من المثيرات التي تأتيها ؛ ففي مجال السمع ، مثلا ، يصل إلى الأذن عدد من الأصوات ، لكن السمع يركز على بعضها ، فتصبح هذه الأصوات أمامية ، في حين يظل سائرها في الخلفية . ويستخدم التشكيليون من أهل الفن المصطلحين بمعنى قريب ؛ إذ إننا عندما ننظر إلى لوحة ، مثلا ، نشاهد بعض عناصر الموضع أو التكوين في « أمامية » اللوحة ، في حين يكون سائر العناصر في الخلفية .

وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة أيضا ؛ ففي الوقت الذي تسمى فيه الأولى إلى التوصيل ، يتشقق هذا التوصيل إلى الوراء في اللغة الشعرية ، حيث تستخدم حدا أقصى من الأمامية ، لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهيمنة . وينفذ موكاروفسكى من خلال مناقشته لكيفية هذا الحد الأقصى من الأمامية (أو الوظيفة الجمالية للغة الشعرية) إلى قضية الوحدة في العمل الأدبي ؛ فوحدة العمل الأدبي وحدة داخلية ، تقوم على تدرج العلاقات بين المكونات اللغوية للعمل ، سواء كانت هذه العلاقات متوافقة أو متعارضة ، حيث يقوم العنصر المهيمن بربط هذه

إن مشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية Standard Language ولغة الشعر يمكن أن تعالج من خلال وجهتين للنظر . فالمنظر للغة الشعر يطرح المشكلة - تقريبا - على النحو الآتي : هل يُعد الشاعر مقيدا بقوانين norms اللغة المعيارية ؟ أو ربما تساءل : كيف يفرض هذا القانون norm نفسه في الشعر ؟

ومن ناحية أخرى ، يريد المنظر للغة المعيارية أن يعرف - قبل هذا - إلى أي حد يمكن أن يُستخدم عمل شعري ما مادة للتحقق من قانون ماهو معيارى . وبعبارة أخرى ، تهتم نظرية اللغة الشعرية في المقام الأول بوجوه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، في حين تهتم نظرية اللغة المعيارية - أساسا - بوجوه التشابه بينهما . ويتضح من الناحية الإجرائية أنه لا يوجد أي تعارض يمكن أن يظهر بين هذين الاتجاهين في البحث ؛ وهناك فقط اختلاف في وجهة النظر وتوضيح المشكلة . وتتناول دراستنا هذه مشكلة العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية من نقطة أفضائية اللغة الشعرية . ومن الناحية الإجرائية فإننا سوف نقسم هذه المشكلة العامة إلى عدد من المشكلات الخاصة .

(*) حول الشكليات الروس يمكن الرجوع إلى كتاب :

Russian Formalism: History, Doctrine., by Victor Erlich; second revised edition; Mouton, London. The Hauge, Paris, 1965.

أما عن حلقة براغ انظر :

The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics; by Thomas Winner. Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.

بالوظيفة المختلفة لكل من الشكليات اللغويين (المعيارى والشعرى) . وهذا هو لب المشكلة . فوظيفة اللغة الشعرية تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول . والأمامية Foregrounding عكس الآلية auto-matization ، أى لا آلية deautomatization الفعل ؛ فكلمة كان الفعل آليا ، قلّ الوعى في تنفيذه ، وكلما كان أماميا ، زاد الوعى تماما . ويمكن القول بموضوعية : إن الآلية تخطط للواقعة ؛ في حين تنتهك الأمامية هذا التخطيط . إن اللغة المعيارية في أنقى أشكالها ، مثلها مثل لغة العلم بتكوينها الصيغى بوصفه هدفا لها ، تتجنب الأمامية : ومن هنا ، فإن تعبيراً ما جديداً ، يُعدّ أمامياً بسبب جدته ، يصبح آلياً على الفور في بحث علمى لتحديد دقيق لمعناه . والأمامية شائعة في اللغة المعيارية ، بطبيعة الحال ؛ فهى تشيع في الأسلوب الصحفى ، على سبيل المثال ، وعلى نحو أكثر في المقالات . لكنها هنا تكون ثانوية دائماً بالنسبة للتوصيل ، ذلك أن هدفها هو جذب انتباه القارئ (السامع) ليزداد قرباً من الموضوع المعبر عنه بوسائل أمامية التعبير . وقد عالج هافرانيك Havranik بالتفصيل كل ما قبل هنا عن الأمامية والآلية في اللغة المعيارية في بحث له في هذه الحلقة ** ؛ غير أننا هنا معنيون باللغة الشعرية . ففى اللغة الشعرية تحقق الأمامية حداً أقصى من التكثيف الذى يدفع بالتوصيل إلى الوراء ، على أساس أن هذه اللغة هى الهدف من التعبير ، وأنها مستخدمة لذاتها فقط ؛ ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل ، ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه في الأمام . وعلى هذا يكون السؤال - إذن - عن كيفية تحقق هذا الحد الأقصى للأمامية في اللغة الشعرية . قد تنشأ فكرة ترى أن هذا الحد الأقصى للأمامية يتحقق من خلال التأثير الكمى ؛ أى أن يكون أكبر عدد من مكونات العمل أماميا ، وربما تكون كلها أمامية . غير أن هذه الفكرة يجانبها الصواب ، وإن كان ذلك من الناحية النظرية فقط ، مادام من المحال عملياً أن تتحقق مثل هذه الأمامية التامة في كل المكونات . ذلك أن أمامية أحد المكونات لا بد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى أو أكثر *** ؛ وبالإضافة إلى الاستحالة العملية لأن تكون كل المكونات أمامية ، فإنه يمكن الإشارة أيضاً إلى أنه لا يجوز التفكير في إمكان أن تتزامن مكونات عمل شعرى ما ؛ وهذا لأن أمامية مكون ما تتضمن ما يجعله في الأمام ؛ فوجود وحدة في أمامية الصورة يعنى أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدات أخرى تبقى في الخلفية . ومن ثم قد تظهر الأمامية العامة المتزامنة كل المكونات اللغوية في المستوى نفسه ؛ ولهذا تتحول إلى آلية جديدة .

ينبغى - إذن - أن تلتزم الوسائل التى تحقق بها اللغة الشعرية الحد الأقصى من الأمامية في مكان آخر غير كمية العناصر الأمامية . وهذه الوسائل تكمن في صفى تماسك الأمامية ونظاميتها ، حيث يكشف هذا التماسك عن نفسه في حقيقة أن إعادة صياغة العنصر الأمامى داخل عمل ما يحدث في اتجاه ثابت ؛ ومن ثم فإن عدم آلية المعانى في عمل بعينه يحدث بشكل متماسك بواسطة انتخاب معجمى (المزعج المتبادل للمناطق المتناقضة للمعجم) ، كما يحدث بشكل متماسك مماثل بواسطة علاقة دلالية غير شائعة للكلمات المتجاورة معاً في السياق . وكلا الإجراءين يفضى إلى أمامية المعنى ، ولكن على اختلاف فيما بينهما ، كما أن انتظام أمامية مكونات عمل شعرى ما تكمن في تدرج العلاقات المتداخلة لكل من هذه المكونات ، يعنى

فيه هذا التحريف بواسطة تداخل الكلام العامى مع المعيارى ؛ يتضح لنا ، آنذاك ، أن المعيارى لن ينظر إليه على أنه تحريف للعامى ، وإنما العامى هو الذى سيظهر بوصفه تحريفاً للمعيارى ، حتى لو كان العامى متفوقاً من حيث الكم . إن انتهاك قانون اللغة المعيارية - الانتهاك المنتظم - هو الذى يجعل الاستخدام الشعرى للغة ممكناً ، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر . وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما ، كان انتهاكه أكثر تنوعاً ؛ ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة . ومن ناحية أخرى ، كلما قلّ الوعى بهذا القانون ، قلت إمكانات الانتهاك ، ومن ثم تقل إمكانات الشعر . وهكذا فإنه في بداية الشعر التشيكى الحديث ، عندما كانت درجة الوعى بقانون اللغة المعيارية ضعيفة ، كانت التعبيرات الشعرية الجديدة الهادفة إلى انتهاكه لا تختلف كثيراً عن الألفاظ الجديدة المعدة لاكتساب قبول عام ، فأصبحت جزءاً مما هو معيارى ؛ ولهذا حدث اضطراب في التفريق بينهما . ومثال لهذا حالة بولاك M. Z. Polak (1896-1988) ، وهو شاعر رومانسى مبكر ، تعد تعبيراته الشعرية إلى اليوم تعبيرات فقيرة حتى بالنسبة للغة المعيارية . (حذف المترجم عن التشيكى إلى الإنجليزية فقرة ، وهامش ١ ، ٢) .

وقد يظهر التحليل البنى لقصائد بولاك * أن يوسف يونجمان Josef Jungmann (وهو شخصية قيادية ظهرت في أثناء النهضة القومية التشيكى) كان على حق (في تقييم شعر بولاك إيجابياً) . ونحن نورد هنا هذا الخلاف في تقييم التعبيرات الجديدة لبولاك على الأقل ، لتوضيح العبارة التى تقول ، عندما يكون قانون اللغة المعيارية ضعيفاً ، كما كان الحال في حقبة النهضة القومية ، فإنه من الصعب أن نفرق بين الوسائل المقصود بها تحديد هذا القانون ، وتلك التى تقصد من أجل الانتهاك التماسك والمتروى فيه . ولهذا فاللغة في ظل قانون معيارى ضعيف تقدم للشاعر وسائل أقل .

هذه العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، التى يمكن أن نصفها بالسلبية ، لها أيضاً جانبها الإيجابى ، الذى هو ، بطبيعة الحال ، أكثر أهمية بالنسبة لنظرية اللغة المعيارية منه بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها . ذلك أن عدداً كبيراً من المكونات اللغوية للعمل الشعرى لا ينحرف عن قانون ما هو معيارى ؛ لأنها تشكل الخلفية التى تعكس انحراف العناصر الأخرى .

ومن هنا يستطيع مُنظر اللغة المعيارية أن يضم أعمالاً شعرية إلى مادته بقصد تمييز المكونات اللغوية المنحرفة عن الأخرى التى هى غير منحرفة . وعلى هذا فافتراض أن كل المكونات اللغوية للعمل الشعرى تكون ملزمة بالتوافق مع قانون اللغة المعيارية افتراض غير صائب بطبيعة الحال .

ويتعلق السؤال الثانى الخاص ، الذى سوف نحاول الإجابة عنه ،

* من المهم أن نشير إلى أن بولاك Polak نفسه قد ميز بوضوح ، في ملاحظاته المعجمية على قصيدته ، أعمالاً معروفة قليلاً (متضمنة بشكل واضح التعبيرات الجديدة والكلمات المعارة الجديدة) من تلك التى استخدمها من أجل تعبير شعرى أفضل ؛ وهى ثأى شاهداً عن تعبيرات شعرية جديدة .

** يوهسلاف هافرانيك : الاختلاف الوظيفى للغة المعيارية في : Prague School Reader, PP. 3 - 61 - Ed

*** حذفت المترجمة فقرة تتضمن أمثلة خاصة بالشعر التشيكى ، وهى غير دالة بالنسبة للغة العربية .

يكون عنصر ما أماميا وفقا لقوانين اللغة المعيارية ، وليس أماميا في عمل شعري ؛ لأنه يكون متوافقا مع آلية القانون الشعري . فكل عمل شعري يُذكر في إطار خلفية معينة من التقاليد ، أي من بعض القوانين الآلية ؛ مع أخذ تلك التي تشكل الانحراف في الحسبان . والمظهر الخارجى لهذه الآلية هو السهولة التي يكون بها الإبداع ممكنا وفق هذا القانون . حيث يؤلف الخلف الأقل ذكرا معانى الأسلاف ، وحيث الميل إلى التماثل المنهجى في الحلقات غير اللصيقة بالأدب . والدليل على الكثافة التي أثيرت بها الاتجاه الجديد في الشعر ، بوصفه تحطيمًا للقانون التقليدي . هو ذلك الاتجاه السلبي للنقد المحافظ ، الذي يُعدّ الانحرافات المتعمدة أخطاء مضادة للتجوه الحقيقي للشعر .

وعلى هذا فالخلفية التي نذكرها للعمل الشعري ، بوصفها حاوية للمكونات غير الأمامية ، ومقاومة للعناصر الأمامية ، تكون مزدوجة : أي قائمة على قانون اللغة المعيارية والقانون الجمالى التقليدي . وكلتا الخلفيتين كامنة دائما ؛ ومن ثم ستصبح إحداها هي المهيمنة بشكل محسوس . ففي فترات الأمامية القوية للعناصر اللغوية . تكون خلفية قانون اللغة المعيارية هي المهيمنة ، في حين يكون القانون التقليدي هو المهيمن في فترات اعتدال الأمامية . وإذا كان الأخير قد حطم بشدة قانون اللغة المعيارية ، فقد يشكل تحطيمه المعتدل . على التعاقب ، تجديدا لهذا القانون ، ويكون هذا بالتحديد بسبب ترسبه . والعلاقات المتبادلة لعناصر العمل الشعري ، سواء كانت أمامية أو غير أمامية ، هي التي تؤلف بنيته ؛ وهي بنية دينامية تتضمن التقارب والاختلاف الذي يكون كلا فنيا متسقا ، مادام كل واحد من مكوناته له قيمته المحددة وفقا لعلاقته بالكل .

ومن هنا يتضح أن إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر ، وبدونه لن يكون هناك شعر ؛ ذلك إذا أردنا من الآن فصاعدا أن نحدد أنفسنا بهذه الخلفية المتميزة للأمامية . وعلى هذا ينبغي ألا يُعدّ انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء ؛ لأن ذلك يعنى رفض الشعر خاصة في وقت ، مثل الوقت الحاضر ، يتجه فيه نحو الأمامية القوية للعناصر اللغوية . وينبغي حساب ذلك في بعض الأعمال الشعرية ، أو في بعض الأنواع ؛ فالمضمون content (مادة الموضوع subject matter) فقط هو الذى يكون أماميا ؛ ولهذا فإن الملاحظات السابقة لا تتعلق به . ولهذا ينبغي ملاحظة أنه في عمل شعري ما ، أيا كان نوعه ، لا توجد حدود ثابتة لأى فرق أساسى بين اللغة والموضوع . فموضوع عمل شعري ما لا يمكن أن يحاكم بعلاقته بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل ، إنه بالأحرى جزء من الجانب الدلائلى للعمل (نحن لا نريد أن نؤكد ، بطبيعة الحال ، أن علاقته بالواقع لا يمكن أن تصبح عاملا من عوامل تركيبه ، شلها هو في الواقعية ، على سبيل المثال) . والدليل على هذا القول يمكن أن يقدم بشكل أكثر تفصيلا . وعلى أية حال ، فلنحدد أنفسنا بأكثر النقاط أهمية : وهي أن السؤال عن الصدق لا يصبح فيها يتعلق بموضوع عمل شعري ما ، لأنه سؤال لا معنى له ؛ إذ حتى لو وضعناه ثم أجبتنا عنه بإيجاب أو نفى ، كما ينبغي للحال أن يكون ، فإنه لا يتضمن تقييما فنيا للعمل ؛ ذلك أنه يمكن أن يخدم في تحديد مدى قيمة العمل الوثائقية فقط . وإذا كانت بعض الأعمال الشعرية تلح على الصدق* ، فإن هذا التأكيد يخدم فقط في إعطاء الموضوع دلالة معنوية . ويختلف وضع الموضوع اختلافا كليا في حالة القول

في كونها ثانوية أو رئيسية على نحو متبادل . ويصبح المكون الأعلى في الترتيب التصاعدي (الميراركي) هو العنصر المهيمن ، حيث تُقيم كل المكونات الأخرى ، سواء كانت أمامية أو غير أمامية ، مثلها مثل علاقاتها المتداخلة ، من وجهة نظر هذا العنصر المهيمن . فالعنصر المهيمن هو ذلك العنصر الأساسى في العمل الشعري ؛ إذ هو الذى يوجه الحركة ، ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى . إن مادة عمل شعري ما تتواضع مع العلاقات المتداخلة للمكونات ، حتى لو كانت في حالة عدم أمامية كاملة .

ومن ثم تظهر دائما ، حتى في القول الذى يهدف إلى التوصل إلى أيضا ، العلاقة الكامنة بين التلوين الصوتى والمعنى ، وتركيب الجملة الشعرية ، وترتيب الكلمات ، أو علاقة الكلمة - بوصفها وحدة ذات معنى - بالتركيب الصوتى للنص ؛ وبالاختيار المعجمى الموجود في النص ، وبالكلمات الأخرى بما هي وحدات للمعنى في سياق الجملة نفسها . ويمكن القول إن كل عنصر لغوى يكون مرتبطا بشكل مباشر أو غير مباشر ، عن طريق هذه العلاقات المتداخلة المتعددة ، بالعناصر الأخرى على نحو ما . وتكون هذه العلاقات في القول الذى يهدف إلى التوصل ، في جانبها الأكبر ، مجرد إمكان ؛ لأن الانتباه لا يُسترعى لوجودها أو لعلاقتها المتبادلة . وعلى أى الأحوال يكفى قلقلة توازن هذا النسق في بعض أجزائه ، حتى تميل شبكة علاقاته بالكامل إلى اتجاه بعينه ، ثم تتبعه في تنظيمه الداخلى ، حيث يظهر التوتر في قسم من هذه الشبكة (عن طريق أمامية متماسكة أحادية الجانب) ، في حين تكون الأقسام الباقية من الشبكة مسترخية (بواسطة الآلية المدركة كخلفية مرتبة بشكل متعمد) . هذا التنظيم الداخلى للعلاقات سوف يختلف وفقا لشروط النقطة المؤثرة ، أى بشروط العنصر المهيمن . ويتحدد أكثر : في بعض الأحيان يكون التلوين الصوتى محكوما بالمعنى (عن طريق إجراءات مختلفة) ، وأحيانا ، من ناحية أخرى ، يكون بناء المعنى محددا بالتلوين الصوتى ؛ وفي أحيان أخرى ، ربما تكون علاقة كلمة ما بالمعجم في الأمام ، ومن ثم تكون مرة أخرى - علاقتها بالبنية الصوتية للنص . أما العلاقات الممكنة ، أى منها سيكون أماميا ، وأى منها سيبقى آليا ، وما اتجاه الأمامية المتوقع - ما إذا كان من العنصر «أ» إلى العنصر «ب» ، أو العكس بالعكس ، فكل هذا يتوقف على العنصر المهيمن .

من هنا يخلق العنصر المهيمن وحدة العمل الشعري ؛ وهي ، بطبيعة الحال ، وحدة من نوعه هو ، ذات طبيعة يطلق عليها في علم الجمال عادة « الوحدة في التنوع » ؛ فهي وحدة دينامية ، حيث إننا ندرك في الوقت نفسه الانسجام وعدم الانسجام ، والتقارب والاختلاف . والاتجاه نحو العنصر المهيمن هو الذى يحقق هذا التقارب ؛ أما الاختلاف فهو يتأتى من مقاومة الخلفية الثابتة للعناصر غير الأمامية ضد هذا الاتجاه . وربما تظهر عناصر غير أمامية من وجهة نظر اللغة المعيارية ، أو من وجهة نظر القانون الشعري ، أى مجموعة القواعد الراسخة الثابتة داخل تركيب مدرسة شعرية سابقة ، أخذت تتحلل بسبب الآلية ، عندما لم تعد تُذكر بوصفها كلا تاما لا يتفصل ولا يتجزأ . وبعبارة أخرى ، فإنه من الممكن في بعض الحالات أن

* حذف الترجمة سطرا لأنه يتضمن مثلا غير دال بالنسبة لنا .

الذي يهدف إلى التوصل . فهناك علاقة معينة للموضوع بالواقع ؛ وهي علاقة ذات قيمة مهمة ، وهي تُعدُّ مطلباً ضرورياً . ومن هنا ، يكون من الواضح في حالة التقرير الصحفي أن السؤال عما إذا كانت حادثة بعينها قد حدثت أم لم تحدث سؤال ذو أهمية أساسية .

ومن ثم يكون مضمون عمل شعري ما هو وحدته الدلالية الأوسع . وفي حدود عمل المعنى ، يصبح لهذا المضمون خصائص بعينها ، لا تقوم بشكل مباشر على أساس العلامة اللغوية ، لكنها ترتبط بها ، مادامت العلامة وحدة إشارية عامة (خاصة ، مستقلة عن أية علامات مخصوصة أو منظومة من العلاقات ، ولهذا فربما يؤدي نفس الموضوع بوسائل لغوية مختلفة دون أن يحدث ذلك تغييرات أساسية ، أو حتى ربما ينتقل إلى مجموعة من العلاقات مختلفة كآية ، كما يحدث في تحول الموضوع من فن لأخر) ، ولكن هذا الاختلاف في الخصائص لا يؤثر في السمة الدلالية للموضوع . ومن هنا يلزم ، بالنسبة للأعمال والأنواع الشعرية ، حيث يكون المرصع هو المهيمن ، ألا يكون هذا الأخير مساوياً للواقع . حتى يعبر عنه بشكل مؤثر (صادق ، على سبيل المثال) بقدر الإمكان ؛ ذلك أن المضمون جزء من البناء ؛ تحكمه قوانينه ، ويقسم وفقاً لعلاقته به . وإذا كان هذا هو الحال ، فإنه يلزم الرواية ، مثلاً مثل الشعر الغنائي ؛ ذلك أن إنكار حق العمل الشعري في انتماءه لقانون المعيار مساوٍ لإنكار الشعر نفسه . ولا يمكن القول بالنسبة للرواية إن العناصر اللغوية هنا تكون تعبيراً غير مختلف جالياً عن المضمون ، ولا حتى إذا بدت هذه العناصر كأنها خالية تماماً من الأهمية ؛ فالبناء هو مجموع كل المكونات ، وديناميته تنشأ بالتحديد من التوتر الذي يكون بين العناصر الأمامية والعناصر الخلفية . وهناك ، بالصدفة ، عدد من الروايات والقصص القصيرة التي تكون المكونات اللغوية فيها أمامية تماماً . وهكذا ، فالتغييرات التي تعمل من أجل الحصول على لغة سليمة حتى في حالة النثر ، قد تتدخل غالباً في الجوهر الحقيقي للعمل ؛ وهذا قد يحدث ، على سبيل المثال ، إذا كان المؤلف أو حتى المترجم قد قرر التخلص من العبارات الموصولة الزائدة .

وتبقى مشكلة القيم الجمالية في اللغة بعدة عن مجال الشعر ؛ إذ يذهب رأي تشيكي معاصر إلى أن التقييم الجمالي يجب أن يتحدد عن اللغة ، مادام لا يوجد مجال لتطبيقه . فالتقييم الجمالي مفيد وضروري في الحكم على الأسلوب ، وليس اللغة . (ج . هـ هالر J. Haller مشكلة اللغة الصحيحة) . وسوف أتوك جانياً بعد المتابعة غير الدقيقة اصطلاحياً بين الأسلوب واللغة ، وأكثر أردد أن أشير ، معارفاً لبحث هالر Haller ، إلى أن التقييم الجمالي عامل مهم جداً في تكوين قانون اللغة المعيارية ؛ فمن ناحية لأن التهذيب الواعي للغة لا يمكن أن يقوم بدوره ؛ ومن ناحية أخرى ، لأن التقييم الجمالي أحياناً ، وإلى حد ما ، يحدد تطور القانون المعاري .

ولنبداً بمناقشة عامة في مجال الظواهر الجمالية . فمن الواضح أن هذا المجال يتجاوز حدود الفن . يقول ديسوار Desmaris حول هذا : « إن التصال من أجل الجميل لا يحتاج لأن يكون محدوداً في تحلله بأشكال محددة للفن . فالاحتياجات الجمالية تكمن ، على العكس ، فعالة لدرجة أنها تؤثر عادة في أفعال الإنسان كلها » . وإذا كانت مساحة الظواهر الجمالية بهذه السعة حقاً ، فإنه يصبح واضحاً أن التقييم الجمالي له مكانه خارج الفن . ويمكن أن نذكر ، على سبيل

المثال ، العوامل الجمالية في الاختيار التراجيدي وفي الموضة ، وفي اللبائيات الاجتماعية ، وفي فنون الطهي ... الخ . وهناك ، بطبيعة الحال ، اختلاف بين التقييم الجمالي في الفنون ودرجات الفن . ففي الفنون يقف التقييم الجمالي بشكل ضد يرى في أعلى مراتب التقييم التي يتضمنها العمل ، في حين تتأرجح مكانته خارج النثر ، وتكون دائماً ثانوية . وفوق هذا فإننا نقف في الفن كل عنصر في حدود بنية العمل المفهوم ، ونحدد المعيار في كل حالة مفردة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية . أما خارج الفن ، فالعناصر المختلفة لخطابات تتسمها ليست متكاملة داخل بناء جمالي ؛ ويصبح المحاك هو المعيار لما نقرر الذي يطبق على العنصر المفهوم ، أين ظهر هذا العنصر . وعلى أي الأحوال ، فإذا كان مجال التقييم من اللغة ، على هذا الأخير ، بحث يشمل تقريباً ، إلا أن كاهان ، فإنه يكون - حقاً - غير محتمل إلا بعد أن اللغة تنفي أن تدخل من التقييم الجمالي ؛ وبعبارة أخرى ، أن استخدامها لا قد لا يكون موضوعاً بالنسبة لقوانين التألق . والدليل المباشر على ذلك أن التقييم الجمالي أحد المسابير الأساسية للبناء ، كما أن لا يمكن تصور تطور قانون اللغة المعيارية بدون التقييم الجمالي .

(حذفت المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية ثلاث صفحات ونصف صفحة ، وهامشي ٥ ، ٦) .

والتقييم الجمالي له وضعه الأساسي اللازم في تهذيب اللغة بشكل واضح ، وهؤلاء السناريون الذين ينكرون صراحة ، بمبرور ، بدون وعي ، حكمهم بناء على خیرتهم الشخصية ؛ ذلك أنه بدون وجهة نظر جمالية ، لا يمكن تشكيل آخر ممكن للغة السليمة ، حتى لو كانت وجهة نظر أكثر فعالية من الصنافية . وهذا لا يعني أن الذي يقصد تهذيب اللغة السليمة لديه الحزن في الحكم عليها بمنطق ذوقه الشخصي ، كما فعل ذلك سالفه الضمير الضمير . فعمل هذا الداخل في تطور اللغة المعيارية يكون فعالاً وهادفاً فقط . في الفترات التي يكون فيها التقييم الجمالي الواعي للظواهر قد أصبح حقيقة اجتماعية . كما كان الحال في فرنسا في القرن السابع عشر .

وفي عهد بور أخرى خسرنا العنصر الجمالي ، تكون وجهة النظر الجمالية لها أكثر من وظيفة مألوفة في تهذيب اللغة السليمة ؛ ذلك أنه ينبغي حل الذي يكون فعالاً في تهذيب اللغة السليمة أن يحلر ألا يفرض حل اللغة المعيارية باسم لغة منضبطة ، حالات من التمييز تتسم بالقانون الجمالي (مقارنة القوانين) المعطى في لغة تامة . ويمكن القول بموضوعية ؛ إن الداخل بدون الانتباه لقوانين الجمالية بعدد تطور اللغة أكثر مما تطورها . فالقانون الجمالي ، الذي لا يختلف من لغة إلى لغة فقط ، بل يختلف أيضاً بسبب العصور المختلفة المختلفة في تاريخ اللغة نفسها . هذا القانون يجب أن يتحقق منه عن طريق البحث العلمي ، كما يجب أن يوقف على نحو مضبوط بقدر الإمكان ، (لم نحصل هنا في هذا السباق التكوينات المنظمة الأخرى ، التي لكها منها قانونه الجمالي) . هذا من السبب في الأهمية الكبيرة السؤال عن الطريقة التي يؤثر بها التقييم الجمالي في تطور معيار اللغة المعيارية . والآن في اعتبارنا أولاً الطريقة التي يتزايد بها معيار اللغة المعيارية ويحدد . فالكلمات التي تتولد من العامية أو المعجمات ، أو اللغات الأجنبية ، تكون ، نسبياً نضج من تحويرنا

مستقلا عن التراكيب المتغيرة في الفن الشعري . فاكشاف القوانين الجمالية المقبول في لغة معيارية معينة والتقصص عنه قد لا يكون له أهميته النظرية بوصفه جزءا من تاريخها فقط ، ولكن أيضا ، وكما قيل من قبل ، لأهمية العملية في تمييزها .

ولنعد الآن للنقطة الرئيسية في دارمستنا ، ونحاول أن نستخلص بعض النتائج مما قيل من قبل عن العلاقة بين اللغة المعيارية ولغة الشعر .

فلسفة الشعر شكل مختلف من اللغة ، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها . وعلى هذا فليس هناك ما يبرر أن نجعل كل الشعراء دون استثناء ، وعلى حد سواء ، خاضعين للغة المعيارية على النحو الذي يحتملهم مسئولون عن حالتها الحاضرة . وليس هذا إنكارا لإمكان استخدام الشعر ، بما هو مادة لتوصيف العلم ، لمعيار اللغة القياسية ، ولا إنكاراً حقيقياً أن تطور قوانين اللغة المعيارية لا يحدث بدون تأثير بالشعر . لتحطيم قانون اللغة المعيارية ، مع ذلك ، هو الجوهر الحقيقي للشعر ، ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون . وهذا ما صاغه بوضوح فيرديناند برونو (Ferdinand Brunot) في وقت مبكر جدا ١٩١٣ (المبعنة على مادة اللغة ، مجلة اللغة الجديدة ، عدد ٢٠) :

« لا يمكن أن يكفى الفن الحديث ، والمتميز في جوهره ، دائما وفي كل مجال باللغة المعيارية وسددها ؛ ذلك أن القوانين التي تحكم التوصيل المادي للفكر لا ينبغي أن تفرض على الشاعر بإطلاق ، وإلا أصبحت استبدادا عبر محتمل ؛ فالشاعر الذي يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة ، يحدث أشكالا شخصية من التعبير الخدسي ؛ وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحدسه الإبداعي ، وبدون قيود أخرى أكثر من تلك التي يفرضها عليه إلهامه الخاص . والحكم النهائي سوف يقدمه الرأي العام » . ومن المهم أن نقارن مقولة برونو صراحة بمقولة أخرى هالير Halier سنة ١٩٣١ ، (مشكلة اللغة السليمة) : « نحاول كتابتنا وشعراؤنا في عملهم الإبداعي أن يستبدلوا بالمعرفة الشاملة بأدوات اللغة نوعا من البراعة الخيالية ، هم أنفسهم غير ملتزمين بها بجديّة . إنهم يدعون لأنفسهم حقا لا يمكن إلا أن يكون امتياز غير عادل ؛ فاشياء مثل المهارة ، والموهبة ، والإلهام ، أو ما إلهيا لا يمكن أن توجد في نفسها ولأنفسها ، تماما مثل الإحساس المشهور باللغة ؛ إنه يمكن فقط أن يكون النتيجة النهائية للمعرفة المسبقة . فبدون استناد واع إلى الأدوات الكاملة للغة ، لم يعد مؤكدا أكثر من أي فعل تمكيمي آخر » . إذا قارنا مقولة برونو بمقولة هالير ، فإننا نجد الاختلاف الأساسي واضحا دون أي تعليق . ولنذكر أيضا نقد يونجمان Jungmann لقصيدة بولاك Polak « سمر الطبيعة » ، التي يستشهد بها في مكان آخر من هذه الدراسة . لقد بين يونجمان هناك ، وعلى نحو دقيق تماما ، أن السمة المميزة للغة الشعرية هي « عدم شاعرها » ، أي ، صفتها التحريفية . وعلى الرغم من كل ما سبق قوله هنا ، فإن شرط قانون اللغة المعيارية هو ألا يكون دون أهمية بالنسبة للشعر ، مادام هذا القانون هو بالتحديد الخلفية التي تنعكس عليها بنية العمل الشعري . وهو الذي على أساسه يستقبل هذا العمل بوصفه تحريفا ؛ ذلك أن بنية عمل شعري ما يمكن أن تختلف تماما عن أصلها — بعد وقت معين — إذا ما انعكست على خلفية قوانين اللغة المعيارية التي تغيرت بعد ذلك .

الذاتية ، مأخوذة بسبب جدتها وعدم شيوعها ، أي ، من أجل أهداف خاصة بالأسامية ، حيث يؤدي التقييم الجمالي دائما دورا مهما . والألفاظ الشعرية الجديدة يمكن أن تدخل اللغة القياسية أيضا بالطريقة نفسها ، على الرغم من أننا أيضا في هذه الحالات نقبل أسبابا خاصة بالتوصيل (الحاجة إلى ظل جديد للمعنى) . ومع ذلك ، فنأثير اللغة الشعرية على اللغة المعيارية ليس محددا بالألفاظ ؛ فالألفاظ الصوتية والنحوية (الكليشيهات) يمكن أيضا ، على سبيل المثال ، أن تقبّل . والأخير يكون لأسباب جمالية فقط حيث إنه من الصعب أن نكون هناك أية ضرورة خاصة بالتوصيل تستدعي تغيير الجملة والتركييب الصوتي الشائع في سينه . وثما عر مثير جدا في هذا الجانب ما لاحظته الشاعر ج . كركتو J. Couteau في كتابه السر الاحترافي Le secret professionnel (باريس ، ١٩٢٢ ، ص ٣٦) من : « أن ستيعت ما لارميه Stephanie Mallarme مازال يؤثر حتى الآن على الصحافة اليومية دون أن يمي المسحنيون ذلك » . وعلى سبيل التوضيح ، ينبغي أن نشير إلى أن مالارميه كان يحلم بشدة العزقات النحوية والنسق اللغوي في الجملة الفرنسية المقيّنة بشكل لا يقارن بالنيشكية ، حتى صار عاملا نهريا . وعلى الرغم من هذا التحطيم المركز أوربما بسببه ، فإن مالارميه أثر في تطور تركيب الجملة في اللغة المعيارية .

إن تأثير التقييم الجمالي على تطور قانون اللغة المعيارية لا يمكن إنكاره ؛ وهذا ما يوضح لماذا تستحق المشكلة اهتمام المنظرين . وحتى الآن ، لدينا على سبيل المثال ، دراسات مدجبة قليلة سرل قبول التعبيرات الشعرية الجديدة في اللغة النشكية ، وعن أسباب ذلك القبول^{١٠} . . . غير أنها لاتزال باقية كمحاولة منزعجة . ومن الضروري أيضا البحث عن طبيعة التقييم الجمالي وسنواجه في اللغة المعيارية . والتقييم الجمالي بنأسس هنا (كما هو دائما ، عندما لا يتأسس على بناء ذي) على معايير فاصلاية مؤكدة بشكل عام . أما في الفن ، بما في ذلك الشعر ، فكل عنصر يقيم من خلال علاقته بالبناء . وتكون المشكلة في التقييم هي تحديد كيف وإلى أي مدى يحقق عنصر ما وظيفته بالضبط في البناء الكلي ؛ وما الميار الذي يقدمه السياق في بناء ما ولا يستخدم بالنسبة لسياق آخر . ويمكن الدليل في حقيقة أن عنصرنا بعينه قد يتركب بنفسه بوصفه قيمة سلبية في حدود الميار الجمالي الملائم ؛ ذلك إذا كانت سمته التحريفية واضحة جدا ؛ ولكنه ربما يقيم إيجابيا وفقا لبناء ما متميز على أنه عنصري الجوهرى سبب هذه السمة التحريفية بالتمديد . وليس هناك بناء جمالي خارج الشعر ، ولا في اللغة المعيارية (ولا في اللغة عسوما) ؛ ومع ذلك ، توجد منظومة محددة للمعايير الجمالية ، كل منها يطبق مستقلا على عنصر لغوي معين . وهذه المنظومة ، أو القانون ، يكون مستقرا في عنصر معين فقط ، وفي بيئة لغوية معينة . ومن ثم ، فالقانون الجمالي الخاص باللغة المعيارية يختلف عنه بالنسبة للعامية . وهذا فنحن في حاجة إلى وصف وتحديد لخصائص القانون الجمالي في اللغة المعيارية في وقتنا الحاضر ، ولتطور هذا القانون في الماضي . وهذا واضح ، بطبيعة الحال ، أن نبدأ القول بأن هذا التطور ليس

^{١٠} حذفت الترجمة حوالي ثلاثة سطور ونصف لأنها تتضمن أمثلة غير دالة بالنسبة لنا .

وعلى أي الأحوال ، فمشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية لم تستنفذ أهمية الشعر ، بوصفه الشكل الفني الذي يستخدم اللغة مادة له ، لا بالنسبة للغة المعيارية ، ولا بالنسبة للغة أمة ما على العموم . فالوجود الفعلي للشعر في لغة معينة أمر له أهميته الأساسية بالنسبة لهذه اللغة . (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية سبعة سطور) . والشعر يزيد من القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها ، بشكل عام ؛ وذلك بواسطة فعل الأمامية نفسه . إن الشعر يعطى اللغة القدرة على تكيف أكثر ليونة بالنسبة للمتطلبات الجديدة ، كما يعطيه سرعة أغنى في رسائل تعبيرها . والأمامية تظهر على السطح وأمام أعين المراقب ، حتى تلك الظواهر اللغوية التي تبقى محجوبة تماما في القول الذي يهدف إلى التوصيل . على الرغم من أنها عوامل مهمة في اللغة . ومن ثم ، وعلى سبيل المثال ، تظهر الرمزية التشيكية ، وخاصة شعر (د. بريجينا) O. Brezina (١٨٩٨ - ١٩٢٩) . أمام القارئ اللغوي جومر معنى الجملة والطبيعة الدنيوية لتركيبها . وانطلاقا من وجهة النظر الخاصة بالقول الذي يهدف إلى التوصيل ، فإن معنى الجملة يظهر بوصفه كلا مكونا من المعاني المترابطة تدريجيا للكلمات المفردة ؛ أي ، بدون الحاجة إلى وجود مستقل . وألية انتصميم الدلائل للجملة تغطي الطبيعة الحقيقية للظاهرة ، فتظهر الكلمات والجملة لتبني بعضها بعضا بضرورة واضحة ، وكما تحددها طبيعة الرسالة فقط . ثم يظهر عمل شعري ما تكون فيه العلاقة بين معاني الكلمات المفردة ومنسجمون الجملة أمانة . وهنا لا يؤدي نجاح بعض الكلمات إلى نجاح بعضها الآخر بشكل طبيعي وغير واضح ، ولكن تحدث ظواهر دلالية وتغيرات مفاجئة داخل الجملة ، تلك التي تكون غير مشروطة بتوصيلات التوصيل ، ولكنها معطاة في اللغة نفسها . ووسائل تخفيف هذا التغيرات المفاجئة هي التداخل المنتظم بين مستوى المعنى الأصلي ومستوى المعنى المجازي والاستعاري ؛ فبعض الكلمات في جزء معين من السياق تفهم بمعناها المجازي ، في حين تفهم في الأجزاء الأخرى بمعناها الأصلي . ومثل هذه الكلمات ، التي تحمل معنى مزدوجا ، هي بالتحديد المواضيع التي تحدث فيها الانكسارات الدلالية . وهناك أيضا أمانة العلاقة بين موضوع الجملة والألفاظ ؛ ومثلها مثل العلاقات الدلالية المتبادلة للكلمات في الجملة . ذلك أن موضوع الجملة يظهر ، بعد ذلك ، شعورا جاذبا للانتباه المعطى منذ بدايتها ، حيث يكون تأثير الموضوع على الكلمات ، والكلمات على الموضوع ، مكشوفًا ، وحيث يمكن للفترة المحددة أن تحس بتأثير كل كلمة في الكلمات الأخرى . وتمثل الجملة حية أمام أعين الجماعة المتكلمة ؛ ويتكشف البناء بوصف تناقصا تدريجيا . (ما صيغ هنا منطقيا ، يجب أن يتخيل ، بطبيعة الحال ، كما لو كان إدراكا حديسيا غير مصاغ . اختصارا ، بعض الناس تقبل في تصور الجماعة المتكلمة) . ويمكن أن تتعدد الأمثلة إذا شاء المرء ذلك ، ولكننا لن نورد مزيدا من الأمثلة . لقد سمعنا إلى أن تقدم شعرا على القارئ التي ترى أن الأهمية الرئيسية للشعر بالنسبة لنا تكمن في حقيقة أنه

وبالإضافة إلى علاقة قانون اللغة المعيارية بالشعر ، فونيك أيضا علاقة عكسية ، تلك التي للشعر بقانون اللغة المعيارية . وقد انتهينا من الحديث عن تأثير اللغة الشعرية في تطور اللغة المعيارية ، وتبقى بعض الملاحظات التي من اللازم إضافتها . أولا ، وقبل كل شيء ، فإن ما يستحق أن يذكر هو أن الأمانة الشعرية في الظواهر اللغوية ، مادامت ذات هدف خاص بها ، فإنه لا يمكن أن تهدف إلى خلق وسائل جديدة للتوصيل (كما يعتقد فوسلر Vossler ومدرسته) . وإذا ما انتقل شيء ما من اللغة الشعرية إلى اللغة المعيارية ، فإنه يصبح شيئا معارفا ، بالطريقة نفسها التي تقتبس بها اللغة الأدبية أي شيء من أي وسط لغوي آخر ؛ حتى الدافع إلى الاقتباس لا يكون هو نفسه ؛ فالكلمة المعارة من اللغة الشعرية ربما تقتبس بطريقة مماثلة لسبب خارج عن الجمالية ؛ أي لأسباب خاصة بالتوصيل . وعلى العكس ، فالدافع إلى الاقتباس من لهجات وظيفية أخرى ، مثل العامية ، ربما يكون لأسباب جمالية . والاقتباس من اللغة الشعرية يكون خارج مجال قصد الشاعر . ومن ثم ، تظهر التعبيرات الشعرية الجديدة عن قصد بوصفها تكوينات جمالية جديدة ، وتسمى "أدائها الرئيسية بعدم التوقع ، والندرة ، والتفرد ، في حين تتجه التعبيرات الجديدة المخلوقة من أجل أهداف التوصيل ، من الناحية الأخرى ، نحو أنماط أصلية مألوفة ، يمكن توريثها بسهولة في تصنيفها . ما ؛ وهذه هي الخصائص التي تسمح بقابليتها للاستعمال . وإذا كانت المسكوكات الشعرية الجديدة ، مع ذلك ، مكونة من وجهة نظر استعمالها العام ، فرمما تكون وظيفتها الجمالية ، بذلك ، معرضة للخطر ؛ ولهذا فهي تشكل بطريقة غير معتادة ، بتحريف شديد للغة ، سواء كان من ناحية الشكل أو المعنى . (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية صفحتين) . (صفحة ، وهامشي ٧ ، ٨) .

والعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، في اقترابها المتبادل أو بعدهما المتزايد ، تتغير من زمن إلى آخر ، بل في إطار الحقبة الزمنية الواحدة . ووفقا لهذا القانون المعيارى نفسه ، فهذه العلاقة لا تحتاج إلى أن تتحقق لدى جميع الشعراء بالقدر نفسه . وهناك بشكل عام ثلاثة إمكانات : فالكاتب ، قل الروائي مثلا ، ربما لا يكون متورعا العناصر اللغوية في عمله على الإطلاق ؛ (لكن عدم التحريف هذا ، كما لوحظ من قبل ، هو في ذاته حقيقة في التركيب الكلي لعمله) أو ربما يحرفها ، لكنه يخضع التحريف اللغوي للموضوع بإعطائه تارينا معياريا ، فرعيا لمعجمه ، من أجل تجسيد شخصيات ومواقف ، على سبيل المثال ، أو ربما كان ذلك من أجل أن يشوه العناصر الشعرية في ذاتها ومن أجلها عن طريق إخضاع الموضوع للتحريف الدائم ، أو لتأكيد التعارض بين الموضوع والتعبير عنه لغويا ، ومن الواضح أنه كلما مر المرء من الإمكان الأولى إلى الثالث ، تزايد التقارب بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية . وليس هذا التصنيف - بوجهة الحال ، إلا مجرد تخطيط يهدف التبسيط ؛ ذلك أن الموقف يبقى أكثر تعقيدا .

• حذف المترجم حوالي ثلاثة سطور يشير فيها المؤلف إلى أمثلة خاصة بالأدباء التشيكيين ، غير دالة بالنسبة لنا .

(حذف المترجم عن التشيكية الصفحات السبع ونصف الصفحة الأخيرة)

علم الأسلوب وَصِلته بعلم اللغة

صلاح فضل



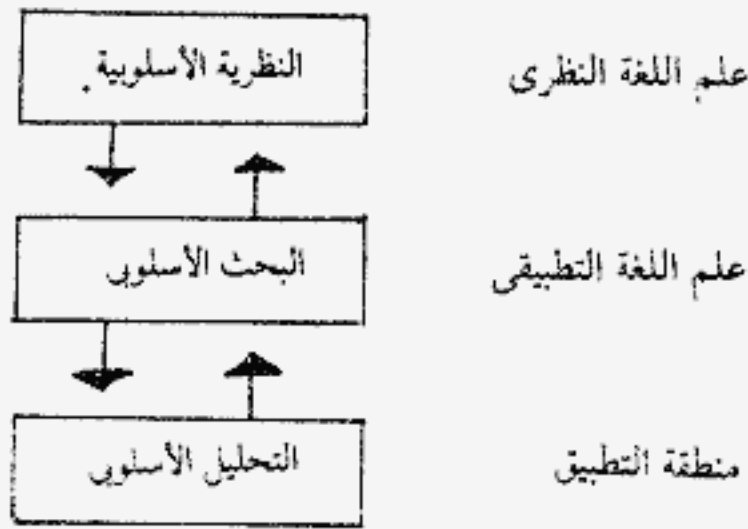
علم الأسلوب :

إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل في النصوص المنطوقة أو المكتوبة ، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة ، فإنه يبرز خلال عملية التلقى بشكل لا تستطيع مناهج علم اللغة التقليدية ، من نحوية ودلالية ، أن تلم به أو تحلل مقاصده وتأثيراته . كما أن الوصول إلى تعريف دقيق لمقولة الأسلوب لا يتم إلا بتحديد نظريته ، ومعرفة طبيعة العلم الذي يكرس له بوصفه فرعاً لعلم آخر أو قائماً بنفسه . ففي نظرية الأسلوب يتحدد مجال الظاهرة المدروسة ومكانها العلمي الدقيق . وعلى هذا فإنه إذا تصورنا علم الأسلوب جزءاً من علم اللغة ، كان علينا أن نحلل نظريته إلى عناصرها المختلفة ، فتجعل أسلوب النصوص الأدبية تطبيقاً جزئياً لمقولة أسلوبية عامة ؛ وحيث أن النظرية الأسلوبية على علاقة النظام اللغوي العام - بمفهوم « سوسير » - بأسلوب نص معين كمظهر للكلام ، ويتعين عليها أن توضح بعض التصورات المهمة في الأدب ، مثل أسلوب مؤلف معين ، أو جنس أدبي بأكمله ، وما يعتريه من تطور أو تغير على مر العصور .

فالنظرية الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية ، أو من العلم الذي تنتمي إليه كفرع جزئي منه ، وتخضع لشروطه العامة في التحقيق والتزييف ؛ وهي في معظم الدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعد جزءاً من نظرية تقف إلى جوار النظرية النحوية وتماثلها . لهذا فإنه في مقابل « علم اللغة التطبيقي » تقوم عملية « البحث الأسلوب » التي تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية ، وتستمد منها منهج دراسة النصوص وتنظيم المواد ، بالتضافر مع العلوم الأخرى في مناطق تلاقحها . وفي البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية - وهي التي تعنينا هنا - ينبغي أن تستكمل دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية .

اللغوي التطبيقي - يستمد بعض مقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانب ، واللغة والحياة من جانب آخر . وهنا تنجم صعوبة أخرى في البحث الأسلوب ، نابعة من أنه لا يتم عادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلوم الأخرى ، كما

ولعل نموذج العلاقة بين النظرية والبحث هنا لا يخلو من إشكاليات في مجال الأسلوب ، تشبه ما وجده العلماء بين علمي اللغة النظري والتطبيقي . ولا يمكن إقرار هذه العلاقة ما لم تقم على أساس أن البحث الأسلوب - مثله في ذلك مثل البحث



(شكل ١)

نستكمل المعارف التي نصل إليها عبر التحليل الأسلوبى بتطابقها على ردود الفعل الأدبية ، ومدى توافقتها المنهجى مع الملامح النظرية الجمالية . فكل مجال من المجالات الثلاثة يمد الآخر ويتغذى بمقولاته في الوقت نفسه . على أن هذا النموذج البسيط لا يلبث أن يتعقد بشكل واضح عندما تبرز ضرورة عدّ منطقة البحث الأسلوبى مركز التقاء تنتظم على ساحته بقية المجالات الجزئية المتصلة بالعلوم الأخرى غير اللغوية . (١ : ٢٨) .

وسنعود إلى هذه النقطة بالتفصيل عند دراسة علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة ؛ أما الآن فحسبنا أن نشير إلى أن النموذج السابق يعد بلورة متقدمة لكثير من العناصر التي ينبغي أن نتأملها على مهل ، حتى ندرك مكونات علم الأسلوب وأبعاده .

إن علم الأسلوب - طبقاً للمدرسة الفرنسية - هو « دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة » . وهذا تعريف مبسط ومقبول في جملته ، لكنه يثير كثيراً من المشكلات . ومن أهم هذه المشكلات مفهوم كل من « الفكر » و « اللغة » الذي يوشك أن يتسع تدريجياً حتى يشمل جميع وجوه النشاط الإنسانى في الحياة عبر التاريخ . غير أن المشكلة المحددة هنا تتصل بكلمتى « طريقة » و « تعبير » ؛ فهما يتسمان باللبس والتعقيد ، ويتعين لتوضيحهما تحليل مراتب التعبير وكيفيات توظيفه . فكيف نفهم « التعبير عن الفكر » ؟ هل هو فكرنا أو أى فكر آخر ؟ وما المقصود بكلمة طريقة ؟ إن مناقشة هذه القضايا ضرورية لتوضيح طبيعة علم الأسلوب .

فالتعبير عن الفكر يعنى بدقة كيفية استخدام المفردات والأبنية النحوية ، لكنه قد يشمل عمليات صياغة الفكر وعرضه حتى يبدو فى عمل شمولى كامل ، بما يحيط به من بواعث ، ويدخل فيه من مكونات . وهذا ما يحدو بعض علماء الأسلوب إلى وضع دراستهم على المستوى اللغوى فحسب ، تضيقاً للمجال حتى يمكن تغطيته ، تاركين بقية الجوانب المتصلة بالفكر وملاساته المعقدة لعلم الجمال والأدب (٢ : ١٢) . فإذا حللنا كلمة « فكر » ذاتها رأينا بعض الباحثين يفهم منها الفكر فى عمومته وشموله ، داخل مراتبه ومقاماته التي يدرس علم الأسلوب طرائق التعبير عنها ، مثل المحدد المعين ، والمجرد ، والحسى ،

يفترض النموذج المفترض ، بل يتم فى أسعد الحالات على أيدي علماء لغة مهتمين بالأدب ، أو دارسى أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية . لكن هذا لا يعدل من الأمر الأساسى شيئاً ، وهو أن البحث الأسلوبى المعتمد على التحليل اللغوى يقع مبدئياً فى المنطقة المشتركة بين العلمين ، وينتمى إليهما - على الأقل فى مراحله الأولى - بالتساوى ، وأنه يمثل الحلقة الوسطى فى ثالث متكامل ، يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ، ويشئ بالبحث المنهجى الإجرائى ، ثم ينتهى إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة .

فإذا ما تأملنا العملية الأخيرة ، وهى التحليل الأسلوبى ، وجدنا أنها تتمثل فى تطبيق المناهج التي أقامتها وغنتها البحوث الأسلوبية على نصوص لغوية تقوم بعملية توصيل أدبى يعادل الكلام ؛ فالتحليل الأسلوبى إذن يتعامل مع ثلاثة عناصر :

- ١ - العنصر اللغوى ؛ إذ يعالج نصوصاً قامت اللغة بوضع شفرتها .
- ٢ - العنصر النفعى ، الذى يؤدى إلى أن ندخل فى حسابنا مقولات غير لغوية ، مثل المؤلف ، والقارئ ، والموقف التاريخى ، وهدف الرسالة وغيرها .
- ٣ - العنصر الجمالى الأدبى ، ويكشف عن تأثير النص على القارئ ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين له .

ومع أنه ينبغي للتحليل الأسلوبى أن يكون كاشفاً فى جميع الحالات عن تلك العناصر الثلاثة ، فإنه من الوجهة العملية كثيراً ما يغفل بعضها ، مثل مؤلف النص ، أو الموقف التاريخى ، إن لم يتضح له الدور الذى يقوم به فى تكوينه . بيد أن جميع هذه العناصر مترابط مبدئياً ، وبعضها مبنى على الآخر ، مهما خلت منها بعض التحليلات . أما دور العناصر الأدبية الخالصة ، واستيضاح كيفية فعاليتها ، فإن هذا يقتضى أن تؤخذ فى الحسبان مقولة تلقى القارئ لتأثير النص الجمالى ، بوصفه تدعياً للعنصر النفعى . وفى هذه الحالة يتولى التحليل الموسع الشامل للعناصر الأسلوبية مدناً بيانات كافية لتفسير الأدب . ويصبح الهدف الرئيسى للتحليل الأسلوبى العميق هو إدراك مدى تكامل هذه العناصر الثلاثة فى تحقيق الحد الأقصى لفعالية النص . (١ : ٢٥) *

وبوضح علماء الأسلوب طبيعة العلاقة المتوازنة بين مستويات المجالين اللغوى والأسلوبى بالنموذج التالى : (انظر شكل « ١ »)

وتشير الأسهم إلى أن النظرية الأسلوبية قد تطبق على مجال التحليل بما يجاوز حدود المناهج التي أقامتها وغنتها البحوث الأسلوبية ؛ أى أن عمليات التحليل تولد المناهج المشربة للنظرية ، والعكس صحيح أيضاً من الناحية الأخرى ؛ إذ

* يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب فى المصادر ، ويشير الرقم الثانى إلى أرقام الصفحات المنقول عنها .

هناك إذن تصورات أسلوبية خاصة بالأدب وقضاياها ؛ وهي التي ينبغي اختبار قيمتها وصلاحياتها . وهي تختلف عن نظريات التنويعات اللغوية ، التي لا تكاد تصلح لبحوث المنطقة المشتركة بين اللغة والأدب ، إلا أن تكيف مع أسلوب النصوص الأدبية بمقتضياته المحددة . ومن أهمها أن الأسلوب الأدبي لا يمكن أن يدرس جدليا بعزله تماما عن عملية التواصل التي يشترك فيها المؤلف والقارئ عبر النص . وهذا المفهوم على وجه الدقة هو الذي تتجاهله بعض تعريفات علم الأسلوب التقليدية ؛ فنجد « كايسر » مثلا ينطلق من مفهوم أن العمل الأدبي في ذاته له أسلوبه الخاص ؛ ويوضح « ستايجر » اتجاه عملية التفسير التي بعدها « مركز الثقل » بأنها « النقد الأسلوبى أو الشرح المنبثق للنصوص » .

على أن هذه المحاولات لفهم الأسلوب بوصفه أسلوب العمل الأدبي ، وتحليله وشرحه ، ابتداء من هذا العمل ذاته فحسب ، إنما كانت رد فعل لاتجاهات جزئية أخرى ، تنحرف في تاريخ الأدب وفي قصص حياة مؤلفيه ، وتعمن في تأويل تاريخ اتجاهاته الروحية والفكرية ، على نحو جعلها تمضى إلى الطرف الآخر فتدعو إلى دراسة العمل الأدبي وأسلوبه وشرحهما في عملية تفسيرية منبثقة منه ذاته ، دون التفات إلى الظروف والملابسات النفسية المتصلة بمؤلفه ، أو سياقه التاريخي . وعلى هذا نجد تلك النظرية تغفل مقولة المؤلف والقارئ ، ولا تشير إلى ظواهر إنتاج النص ولا عمليات تلقيه . وفي مقابل ذلك فإن تحليل هؤلاء الباحثين لأسلوب ما غالبا ما يضطر إلى الإشارة إلى مؤلف العمل الفني ، وإلى التأثير الجمالى الذى يمارسه هذا العمل ، على نحو يقوم بدور مهم في تفسير النص . وهنا يتجلى عدم الوفاق بين النظرية والتحليل الأسلوبيين طبقا لهذه المفاهيم .

وربما زاد الأمر خطورة ، وكشف عن قصور هذه التعريفات المنبثقة لعلم الأسلوب ، ما لوحظ من أن دراسة الخواص المحددة لأسلوب النص الأدبي لا يمكن أن تتم - طبقا لنظرية المعرفة - انطلاقا من الشيء ذاته فحسب ؛ إذ لا يتأتى وصفه إلا بالاعتماد على عمليات تجريبية مقارنة . وفي الواقع تتم مقارنته - مثلا - بشروء الدارس من التجارب التي تكونت على أساس النصوص المقروءة من قبل في اللغة نفسها ، والعصر ، والجنس الأدبي ، أو تقارن بمجموعة من الأفكار المسبقة عن كيفية تكوين الأسلوب الجيد . لكن هذه المقارنات لاتتم عادة بطريقة واعية منتظمة في التحليل الأسلوبى ، ولا ينص عليها في تعريف علم الأسلوب ، بل تظل ماثلة فاعلة دون الإشارة إليها .

ويضاف إلى ذلك أن الأعمال الأدبية يتم تصورها ابتداء بطريقة شمولية بوصفها وحدات متجانسة . وهذا ما يجعل الأسلوب يظهر متوافقا معها ، ونابعا من بنيتها التي تحددت من قبل . فتصور الأسلوب على أنه ظاهرة منبثقة من النص لا يزال

والإرادى ، والتهكمى ، وغيرها ، في حين يفهم آخرون منها ما يقتصر على فكر مؤلف ما ، في موقف تاريخي معين . وهناك فريق - خاصة من اللغويين - ينطلقون من الصيغ إلى مضمونها وما ينجم عنها من تأثيرات محسوسة ، في حين يهتم الفلاسفة بدراسة اللغة ، انطلاقا من الفكر الذى تعبر عنه . ويقدر الاختلاف في المنظور تختلف مناهج البحث التي تتراوح بين أقصى درجات النزعة الإحصائية الرياضية ، إلى الأحكام التفسيرية الذاتية الجمالية . وقد أدى تعدد هذه المنظورات التشابكة المتداخلة أو المتقاطعة المتنافرة إلى أن أصبح علم الأسلوب يشمل المجال التعبيري بأكمله ، حتى لم تعد هناك أية ظاهرة لغوية أو أدبية لا يمكن تناولها فيه تحت تعريف من تعريفاته ، على نحو يقتضى وضع نوع من النظام العلمى المتناسك له ، وتحديد مجال البحث الدقيق فيه (٢ : ١٣) .

وإذا كان علم اللغة الحديث قد ميز بوضوح بين جانبين يمثلان الثنائية اللغوية ، هما النظام والاستعمال ؛ ووضح « سوسير » الفرق بين اللغة بما هى نظام يشتمل على الوحدات والأبنية والعناصر بوظائفها ودلالاتها ، ومستوى الكلام الذى يقوم فيه المتحدثون أو الكاتبون باستخدام هذا النظام والاختيار منه ، والتنفيذ الفردى لبعض إمكاناته ، فإن علم الأسلوب ينبغي أن يفيد من هذا التمييز . وقد جاء علم النحو التوليدي ليضع ثنائية قريبة من ذلك - وإن لم تكن مطابقة للأولى - تتقابل فيها الكفاءة والاختصاص مع الممارسة والفعل . ويؤثر معظم الدارسين إرجاع مقولة الأسلوب إلى التنفيذ الفردى للغة ، أى إلى مجال الكلام والممارسة ، وإن لم يخل هذا الحل من بعض المشكلات . فهناك من يحاول إقامة مفهوم الأسلوب على كلا المستويين ، أو على نقطة التقائهما . ولعل السبب في بروز هذه الاتجاهات يرجع في أساسه إلى إعطاء كلمة « الأسلوب » دلالة مختلفة من حالة إلى أخرى ، وعدم التمييز بين أسلوب النصوص الفردية المحددة من جانب ، والأسلوب الجماعى للغة من جانب آخر .

وهكذا ترتبط دراسة الأسلوب ارتباطا وثيقا بالبحث في أنماط التنويعات اللغوية العامة . ولا بد من افتراض أساس تنطلق منه ، هو أن كل قول أو نص يتمتع بخواص أسلوبية محددة ؛ على الباحث أن يقوم بتجميعها واختبار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة ، مثل التوزيع الاجتماعى والجغرافى والتاريخى . وتمثل الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية إحدى هذه الوجهات ؛ إذ تعد مستوى قائما بذاته ، قد يسمى لدى بعض الباحثين « اللغة الشعرية » ، ويسمى لدى آخرين « التوظيف الأسلوبى للأدب » . ويعد الخلط بين هذه المستويات من أهم أسباب تعثر البحوث الأسلوبية ؛ الأمر الذى يجعل الباحثين يلجئون على ضرورة التمييز بين الأسلوب الأدبى الذى يشير بوضوح إلى لغة الأدب كجزء من النظام اللغوى العام ، والخواص الأسلوبية التى يتميز بها نص أدبي محدد . (١ : ٣٥) .

يتم تنظيم الأسلوب — أو علم الأدب — في نظم محددة ، فربما يكون قد أدرك كل شيء فيها عدا هدفه الأخير ؛ ربما يكون قد قاس كل شيء ، ووضع قوائم وجداول لكل شيء ، إلا أنه ستفلت من بين أصابعه كالماء « وحدة العمل الفني المنفردة » ، وإن كانت هذه البقية — غير القابلة للمعرفة العلمية — ستحصر كل يوم حتى تقتصر على حدها الأدنى فحسب .

على أن المعرفة العلمية الأسلوبية للعمل الأدبي — في تقديره — ليست مجرد استمتاع ذوقى ، ولا تتضمن أية محاولة تعليمية ، بل إن البون شاسع بينها وبين لغة الفاري ، وهدف الناقد المباشر . فعند تحليل أية قصيدة مثلا ، نجدنا أمام متواليات صوتية تحدث في الزمن ، وهى الدوال ، وأمام مضمون معنوى هو المدلولات . والبدال تعديل للعالم الطبيعي قابل للقياس والتسجيل ينتهى الدقة ؛ فهو مجموعات من الأصوات لها استمرارها وكثافتها وارتفاعها ووقعها . وهو بهذا مثل أى موضوع آخر تعالجه العلوم الطبيعية . أما المدلول فهو — من خلال الدال — تعديل لحياتنا الروحية والمعنوية ، لا يقاس ولا يسجل ، ولا نستطيع أن نحلله إلا بطريقة مبهمة تقريبية ، مع أننا نلقاه بشكل مباشر في تعقيده الخصب الهائل . ففى أبسط القصائد نجد المدلول عالما بأكمله ؛ ومهمة علم الأسلوب الأولى هى محاولة النفاذ إلى هذا العالم .

لكن من أين ؟ ويجب « داماسو ألونسو » عن هذا التساؤل قائلا إن الواقع يقدم لنا أول مسار طبيعى من ناحية الدال ؛ فلنأخذ إذن القصيدة بوصفها وحدة دالة ، ونعرف من خلالها المدلول . وإذا كان كل دال ومدلول يمثلان وحدتين مركبتين من عدد من العناصر ، فإنه تربطهما مجموعة من العلاقات ، وكل عنصر مكون فيها مرتبط بالعنصر الآخر . فلوسمينا دالا معيننا مثلا فإن عناصره التى يتكون منها تصبح (أ) و (ب) و (ج) و (د) ... إلى (أ) الأخير . ويكون ب هو مدلوله المطابق له ، المكون بدوره من عناصر (ب) و (ب) و (ب) و (ب) إلى (ب) الأخير . ولا بد للتطابق بين (أ) و (ب) أن يعنى دائما وجود مجموعات من التطابقات المنتظمة للعناصر هكذا :

أ	=	أ	ب	ج	د	أ الأخير
↓		↓	↓	↓	↓		
ب	=	ب	ب	ب	ب	ب الأخير

ونحن أيضا نوع من الأجهزة التسجيلية — شديدة الدقة والتعقيد — لرصد هذه الدوال ؛ فالتأثير الذى تتركه ، أو التسجيل الذى تخلفه فى نفوسنا هو المدلول ؛ وهو تسجيل

يتردد فى كثير من التحليلات الأسلوبية ، على ما يفتقر إليه من التأسيس اللغوى ، والانفصام بين النظرية والممارسة ، وفكرة الأدب نفسها ، الأمر الذى يجعله كما لو كان صورة سلبية للنظرية الأسلوبية . (١ : ٤٦) .

وهناك اتجاه يربط بقوة بين علم الأسلوب وعلم النفس فى وحدة عضوية . ومن أكبر دعائه الباحث الفرنسى « ماروزو » ، الذى يرى أن علم الأسلوب ينبغى أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية . وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجاً منها . فهناك من يضخم ويعظم ما يقع عليه بصره ؛ وهناك من يفعل العكس فيصغره ويحتقره ؛ كما أن هناك من يرى الحياة بلون وردى ، ومن يراها سوداء قاتمة . هذه الرؤى المختلفة يتم التعبير عنها بإجراءات معينة هى هدف البحث فى علم الأسلوب .

وهذا يعتمد علم الأسلوب على علم النفس اعتماداً تاماً ، ويقوم بالتحقيق الدقيق المتعمق للقائم بقدر الإمكان على الإحصاءات والتجارب التى تستهدف رصد مختلف أوضاع النفس البشرية فى أحوالها المتكاثرة ، وتتعب آثار الحالات النفسية فى التعبير اللغوى . وبما أن اللغة تتميز عن بقية مظاهر النشاط الروحى بأنها أشد الأدوات ملاءمة للكشف عن الوعى واللاشعور ، فإن هذه الأحوال لابد أن تنعكس فيها . وقد أمعن بعض تلامذة « ماروزو » فى هذا الاتجاه ، إلا أنهم جعلوا الدراسة الأسلوبية مقصورة على البحث فى الأسباب النفسية البحتة ، دون أية إشارة إلى العوامل التعبيرية اللغوية والجمالية . وقد أدى إغفال هذه القيم الأخيرة إلى إضفاء أهمية مبالغ فيها على الأعمال الخالية من أية قيمة فنية أصيلة ، لأنها تخدم هدفهم فى التحليل النفسى بشكل مباشر ، حيث يعد العمل الأدبى وأسلوبه مجرد وثيقة صالحة للكشف عن حالة الفنان النفسية فى سوانها وشذوذها . وهذا ما يخرج بالدراسة عن مجال علم الأسلوب ، ليضعها بأكملها فى نطاق البحوث النفسية . (٣ : ٢٦) .

ويرى أنصار المدرسة الأسبانية أن علم الأسلوب يعد حتى الآن نقطة التقدم الوحيدة نحو تكوين علم حقيقى مستقل للأدب ؛ فهو — كما يقول « داماسو ألونسو » — محاولة فى المنهج ، وليس علماً مكتملاً . وعندما يتكون هذا العلم بالوصول إلى شبكة كاملة من القواعد فإنه سيندمج حيثئذ مع علم الأدب ؛ لأن علم الأدب لن يكون له من هدف سوى المعرفة العلمية للإبداع الأدبى . لكن من يكتبون اليوم عبارة « علم الأدب » لا يخلو أمرهم من أحد احتمالين :

إما التعبير عن رغبة حميدة لم تتمثل بعد فى نظام متكامل ؛ وإما التفاخر الأجوف الذى يهرف بما لا يعرف . وأكثر من ذلك عندما

ويأملون في دراسة جميع عناصرها ويسمون هذه الدراسة أسلوبية ، لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة ؛ فالمنهج إذا أريد له أن يكون علمياً بهذا الشكل ، أصبح مستحيلاً ؛ لأن عدد العناصر التي ينبغي تناولها تجعل الدراسة غير ممكنة على الإطلاق . وليس هناك من حل سوى الاختيار المسبق . ولا بد أن يعتمد هذا الاختيار - عند « داماسو ألبونسو » - على الحدس ، وهو يؤكد أن منهج البحث العلمي للعمل الأدبي يحتاج في إحدى حلقاته التي لا غنى عنها إلى هذا الحدس ؛ إذ إن التحليل العلمي لجميع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي محال ؛ لأنها مركب لمجموعة من المركبات المعقدة ؛ والحدس وحده هو الذي يدلنا - أمام العمل الأدبي - على الجانب الذي يتسم بالخصوصية والاتجاه الصحيح في تناوله . ونتيجة للطابع المتميز الفريد في كل نموذج أدبي ، فإن اتجاه البحث ومقاصده ، والعناصر التي ينبغي تحليلها أسلوبياً كي تؤدي إلى نتائج مثمرة ، تختلف من حالة إلى أخرى . وكثيراً ما لا تسمح المصفاة الاختيارية إلا بعنصر واحد من عناصر الدوال لتحليله ، إذ نترفع قيمته التعبيرية ذات الأهمية الحاسمة للعمل كله .

وإذا كان هدف الدراسات الأسلوبية هو تحليل الشكل الأدبي فإن معظمها يتجه لتحقيق هذا الغرض من الدال إلى المدلول ، أي من الشكل الخارجي إلى الشكل الداخلي . وفي سبيل البحث عن المعرفة العلمية للمدلول فإننا نستبدل الصورة المستعصية للشكل الداخلي للقصيدة ، ونحل محلها مجموعة من الحالات السابقة للفنان ؛ فبين درجة الصفر - وهي الفراغ الإبداعي - وواقع العمل الفني ، نفترض مجموعة متزايدة من الحالات ، تستقطب كلها نحو الشكل الداخلي ، الذي يعد آخر عنقودها ، أو آخر أعضائها ، الذي يتوافق تماماً مع الشكل الخارجي أو الدال ؛ ويثبت هذا العضو بفضل توافقه المطلق مع الدال . فإذا كنا نلجأ - كي نشرح عملياً مدلولاً ما - إلى التأمل والتحليل للدال الذي يؤدي إليه ، فإن الوسيلة الحقيقية المهيأة لدراسة المدلول هي متابعة مجموعة من الحالات المتوالية في التشكيل المتزايد نحو تبلور الشكل الداخلي ، إلى أن نرى توافقه التام مع الدال المائل أمامنا .

ولكي نحقق هذه المتابعة قد نستعين أحياناً بمعلومات بعيدة ، يدخل فيها ما يتوافر لدينا من بيانات عن شخصية المبدع ، وتربيته العلمية ، وخبرته الأدبية ، وحياته ، وردود فعله النفسية تجاه وسطه ، وغير ذلك من معلومات . لكن علينا أن نستحضر أمراً جوهرياً ، وهو أن دراسة حياة المؤلف وفكره وتربيته وخبرته لا تصبح أسلوبية إلا إذا كانت مجرد وسيلة لتحديد هدف أساسي ، هو كيفية تشكل عناصر المدلول في عمله الأدبي . وإذا كانت الدراسات التي تمضي من الشكل الخارجي إلى الداخل قد أحرزت كثيراً من التقدم ، فإن دراسات الاتجاه العكسي ما تزال

عفوى ؛ فالعنصر الصوق - مثل الحرف أو مجموعة الحروف - وليكن (أ ٧) ، يثير فينا حدساً معيناً ، أي (ب ٧) . لكن تمثل الأمر على هذا النحو يصبح تبسيطاً مغللاً زائفاً للعلاقة بين الدال والمدلول الشعري كمجموعة من الأزواج المستقلة ؛ إذ من الجلي أن كل هذه الأزواج متداخلة . وهذا هو قانون الشعر الأساسي ، الناجم بشكل مباشر عن طبيعته الزمنية ؛ فكل من هذه الروابط يتأثر بحضور الروابط الأخرى ، خصوصاً القريبة منه ، في سلسلة متتالية تشمل الجميع .

هناك إذن ، بالإضافة إلى هذه الروابط الرأسية التي تقوم بين عناصر متقابلة من الدال والمدلول ، شبكة أخرى من الروابط الأفقية ، حيث نجد - مثلاً - أن الرابط (أ ٧) - (ب ٧) ليست له قيمة مستقلة ، بل هو مشروط بما حوله (أ ٦) - (ب ٦) و (أ ٨) - (ب ٨) في سلسلة غير مقطوعة ؛ وكل واحد من هذه الأزواج مشروط بدوره بما يليه ؛ وهكذا .

وهذه المجموعات من الروابط الرأسية والأفقية هي التي تكون القصيدة بوصفها وحدة عضوية ، وهي التي تتضمن - في نهاية الأمر - السر العميق للشكل الشعري . والحدس الشامل أو أثر المدلول (ب) للقصيدة ليس سوى جملة كل هذه الحدوث الجزئية ، لا مضافاً بعضها إلى بعض فحسب ، بل مضروباً أيضاً ومطروحاً كذلك . (٤ : ٤٠٤) .

والهدف الحقيقي لعلم الأسلوب إذن هو البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة ، بحثاً يتوخى تكاملها النهائي ، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرهما . وهنا تبرز - في تقدير الباحث - المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب ، وهي التماس بين هذين الجانبين : الجانب الطبيعي المتمثل في الدوال ؛ والجانب المعنوي أو الروحي المتمثل في المدلولات .

وبلاحظ أننا عندما نتخذ هذا المنظور في الدراسات الأسلوبية ، بالتركيز على أهم العناصر الدالة وعلاقاتها المتبادلة ، وكيفية تحولها إلى ردود فعل في نفوسنا ، فإن ما نفعله في الواقع إنما هو توجيه الانتباه إلى نقطة تصبح فيها نفس القارئ مجالاً لعرض ما قام بنفس المبدع ؛ فهو مشروع يشبه ما نعاينه في القراءة حدد في نفس الشاعر حدساً اختيارياً للعناصر التعبيرية التي اتكأ عليها . وبهذا فإن البحث الأسلوبي يجد نفسه متصلاً بشكل غير مباشر بلحظة فجرية في عالم مبهم من الأفكار والعواطف والإيماءات التي كانت تتردد في نفس الشاعر ، قبل أن تتبلور وتشكل في مخلوق صاف دقيق هو القصيدة . (٤ : ٤٠٦) .

وربما كان ثمة أناس طيبون يقفون أمام القصيدة الشعرية

بحاجة إلى تنمية مضطردة ، للوصول إلى الروابط المحددة الدقيقة بين الدال والمدلول في الرمز اللغوي . وهذه الشبكة من الروابط هي الشكل الأدبي الذي ينحو علم الأسلوب لاستجلائه ، واستصفاء أدق معانيه وأكثرها فعالية (٤ : ٤١٦) .

ومن ناحية أخرى يرى الباحثون أنه إذا كانت المقارنة بين العلاقات المختلفة هي جوهر التحليل الأسلوب ، فإن تحديد أسلوب مؤلف معين يتمثل أيضاً في مقارنته بأساليب غيره من المؤلفين المعاصرين له . ومعنى هذا أن علم الأسلوب ذو طابع مقارن واضح ؛ إلا أنه يمكن بالإضافة إلى ذلك تصور علم أسلوب مقارن ، مثل علم الأدب المقارن ، يركز اهتمامه الأساسي على المصادر والتأثيرات الأسلوبية ، على أساس أن تحليل المصادر الأسلوبية والكشف عنها بمنهج علمي دقيق لم يتيسر للباحثين حتى الآن ، مع أن الأفكار عادة تعد ثروة مشتركة في أي عصر ، في حين ينتمي الأسلوب إلى الإنسان . ومعيار أصالة المؤلف ، وتأثيره الحقيقي الفعال على غيره ، قد يشلان في رأي هذا النفر من الباحثين في قوة لغته أكثر من تفكيره . ومن هنا يتعين إفساح مجال واسع في علم الأسلوب لمعرفة تبادل التأثيرات بين الكتاب في الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العامة ، ومدى ما يحتويه ويستوعبه كل منهم من عناصر تراثية تتصل بهذه الجوانب ، وطريقة تطويعها لملاءمة العناصر الحديثة . (٢ : ١١٨) .

أما وضع علم الأسلوب بين العلوم الطبيعية والإنسانية فلا مجال للشك فيه ؛ إذ إن وصف العناصر الأسلوبية في النص الأدبي وتصنيفها يساعداًنا على النفاذ فيه إلى أبعد مدى ، وإن كنا لا يؤديان إلى قانون عام مضطرد ، حتى لو أضفنا نصوصاً أخرى محللة للمؤلف نفسه ، أو العصر نفسه ، أو لمواقف شبيهة بما ندرسه . ومن هنا ندرك سر تمسك كثير من التيارات الأسلوبية بالطابع الوصفي البحث ، وإصرار الباحثين على وضع قوائم بأدوات الأدب اللغوية بطريقة تلخيصية صافية . وإذا كان التصنيف في العلوم الطبيعية يكشف عن النظام المائل في الطبيعة ، وكان هذا النظام غير منظور بدون العمل التحليلي ، كما هو الحال - مثلاً - في علوم النبات والحيوان ، فإن تنظيم الظواهر الطبيعية شيء يختلف عن تنظيم الاختيارات الفردية الحرة اللامتناهية . وربما كان تصنيف هذه الخيارات يعني - من ناحية أخرى - عزلها عن سياقها المحدد ، أي عن العمل الأدبي ، ويؤدي - من ثم - إلى علم شكلي صرف ، على نحو يجعل من الضروري أن نقصد بالتنظيم العلمي في الأسلوب وضع نظام مقبول لعناصر العمل الفني ، بالنظر إلى علاقاتها فيما بينها ، وعلاقاتها بالكل الشامل للعمل بأكمله .

ولو تجاوز البحث نطاق العمل المفرد ، بهدف تاصيل علم الأدب كما يطمح بعض الدارسين ، لوجب أن يتسع منظوره

ليشمل جميع العلاقات المتبادلة . وهذا ما يبعده عن العلوم الطبيعية ؛ لأن النظام الذي يصل إلى هذا الحد لابد أن يعتمد أيضاً على العلاقات المنتزعة من التاريخ لا من الطبيعة ؛ فاللحظة التاريخية هي التي تشرح سبب استعمال بعض المواصفات الأدبية ، بالإضافة إلى ذوق المؤلف والاتجاه النفسي للعمل وللمجتمع الذي ينبت فيه الشكل الأسلوب . وبهذا المفهوم فإن علم الأسلوب يصبح من العلوم التاريخية الإنسانية وليس من العلوم الطبيعية . وهذا يعني أن أية ظاهرة أسلوبية إنما هي ظاهرة ثقافية مشروطة بالتاريخ ، وأن أي شرح واقعي لها ينبغي أن يكون وصفيًا وتطورياً معاً ؛ فالظاهرة الجمالية بطبيعتها ظاهرة ذوق ، أي أنها أيضاً تاريخية ، والطابع الفيلولوجي الذي يضم كل تلك العناصر يحصر الأسلوب إذن في نطاق العلوم الإنسانية . (٥ : ٣٣) .

ويرى « هاتزفيلد » أنه ليست هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب ؛ فلا ينبغي أن نتحدث عن علم أسلوب جمالي ، وآخر لغوي ، وثالث نفسي ، بل لابد من إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد ، قد يكتسب طابعاً لغوياً بالنسبة للمادة المستخدمة في أفسى حالاتها ، ونفسياً بالنسبة للبواعث الدافعة إليه . وجمالها بالنظر إلى الشكل الخارجي للقول والتأثير الناجم عنه . وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص ؛ ودراساتها تعني التفقه فيها . ويصبح علم الأسلوب حينئذ معادلاً لفقه اللغة ، لكنه فقه يحلل النص من وجهة نظر فنية فحسب ؛ أي أنه فقه جمالي يشغل - كما يقول « سيدلير » - بما يحول وثيقة لغوية إلى عمل فني مكون من كلمات . والعمل الفني المكون من كلمات إنما هو نص أو قول موسع ومتشابه وتام في ذاته ، تدخل فيه بالإضافة إلى العناصر اللغوية عناصر أخرى غير لغوية ، سواء كانت إيديولوجية أو أخلاقية أو من صنع اللا شعور أو من اللحظة التاريخية ؛ ولها جميعاً الأهمية نفسها ، لدورها في تفسير العناصر اللغوية الفريدة التي ينبغي تحليلها وشرحها . (٥ : ٢٩) .

ومن الملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ مسميات مختلفة لدى بعض المؤلفين ؛ فطوراً يطلق عليه « فن الشعر » وطوراً آخر يسمى « سيميولوجية العمل الأدبي » ، كما تدرس بعض قضاياها الآن في نطاق ما يسمى « نظرية النص » . وهذا لا يعني وجود علوم مختلفة بقدر ما يعكس الظروف التي تمر بها دراسات الموضوع الأدبي ، ونقطة الارتكاز الجوهرية في كل دراسة ، والطابع المميز لها . فهي دراسات تنطلق من المادة ذاتها ، أي من اللغة في أدائها لوظائفها الجمالية في العمل الأدبي . وتصبح هذه المصطلحات صيغاً متعددة لقصد واحد ، يبحث عن المنهج الملائم ، ويلتمس له التوصيف الذي يناسب مقولاته النظرية ، ومركز الثقل فيه . وهذا ما يدفعنا إلى احترام اختيار المؤلفين لمصطلحاتهم ومبادئهم المنهجية ، ومحاولة إدراك الفروق الدقيقة بين علم الأسلوب البنيوي مثلاً وفن الشعر كما يقدمه « جاكوبسون » .

صلته بعلم اللغة :

بترأى للناظر أحياناً أن نقاد الأدب وعلماء اللغة يعمل كل فريق منهم خلف جدار سميك يعزله عن الآخر ، ولكي يحدث اتصال مثمر بين الجانبين لا يكفي أن يمد كل منهما يده من فوق الجدار ، أو يرفع صوته لسمعه زميله ، بل من الضروري أن يحفر نفقاً يخطط بإحكام كي يصله بالجانب الآخر . وقد تبين أن مشكلات الأسلوب تقع على وجه التحديد تحت هذا الجدار الذي يفصل بين الدراسات الأدبية وعلم اللغة . ومع ذلك قد يصبح من السذاجة بمكان أن نتوقع تلاقي هذه الأنفاق من الجانبين في يسر . فعلماء اللغة يرون أن البحث في الأسلوب يعتمد في جوهره على التوصيف العلمي لبعض الأنماط والأنظمة الماثلة في الأبنية اللغوية لنص محدد ، ورصد كيفية توزيعها . أما الناقد الأدبي فهو ، على العكس من ذلك ، يشغل عادة بقضايا تذهب إلى أبعد من حدود النص ذاته . فهو يهتم برد الفعل لدى الملتقى ، والروابط التي يقيمها المتذوق بالإيحاء بين المثيرات التي يتجها النص ، وبعض الخواص المتجمعة حوله من الخارج ، على نحو يشكل جزءاً من الخبرات السابقة التي تبعثها تلك المثيرات .

على أن حركة التقارب بين الجانبين قد بدأت منذ أخذ أنصار النقد الجديد يتخللون عن مهمة البحث عن المضمون والبيئة ، ويركزون اهتمامهم على التحليل التفصيلي لمجموعة من الظواهر النصية المختارة ، وما تحدثه من أثر لدى القراء . ثم أخذ علماء اللغة يمسحون مناطق معينة في دراسة النصوص ، تكشف خطوة خطوة عن الوحدات اللغوية الصغيرة وقوانين تشكيلها ، وكيفية أدائها لوظائفها الدلالية . وعند هذه النقطة الأخيرة تبدو إمكانية التقاء الأنفاق ، وتضافر الجهود ، لاكتشاف الكنوز المظمورة تحت هذا الجدار الفاصل . (٦ : ٢٠) .

والحاجز القائم بين علم اللغة والأدب مشروط ببعض الأحكام المسبقة ، التي يطلقها كل من الطرفين على الآخر . فبينما يرى علماء اللغة أن هناك ما لا حد له من التفسيرات الأدبية التي لا تعدو أن تكون مجرد تأويلات ميتافيزيقية شخصية ، لا تدخل ببساطة في نطاق العلم ؛ إذ مما لا يحتمل الجدل أن كثيراً من التفسيرات الأدبية التقليدية إنما هو شعر يدور حول الشعر - نرى من الجانب الآخر لونا من عدم الثقة في فكر بعض اللغويين الذين يرفعون شعار « لغوية الأدب » ، وينادون بضم مادة الأدب وحشرها في قوالب البحث اللغوي البحت ، على نحو يطفئ وهجها ، ويقضي على أجمل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره . وكثير من النظريات اللغوية حول فن الشعر والأسلوب تمعن في الجانب النظري من تناول الأدب ، أو تعتمد على إقامة هيكل معقد من الوصف الشكلي ، لا يلبث أن يقضى إلى بعض التفسيرات الأدبية المحددة لمقتضيات النص وقيمه الجمالية بشكل ناقص مبتسر .

بيد أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين

الدراسات الأدبية واللغوية ، لا ينبغي أن تلهينا عن جوانب التماثل العظمى بينهما في مجال البحث ؛ فكلتاها تدرس شيئاً واحداً في نهاية الأمر ، هو النص ، بغض النظر عن أن النقد ينجح إلى تحليل النصوص المكتوبة غالباً ، في حين يعني علم اللغة الحديث بالتعبيرات الشفاهية في المقام الأول . كما أن دراسة الأدب في السنوات الأخيرة أخذت لا تقصر عنايتها على النصوص الأدبية النموذجية التي تخضع للقوانين الناجمة عما سته تقاليد التراث ، بل تتجاوز ذلك إلى نصوص عارضة ، من قبيل ما يسمى بأدب الهروب ، وبالمنتجات الثقافية الحديثة ، المرتبطة بتطور وسائل الاتصال والإعلام المسموعة والمرئية ، على نحو يؤذن بتغير النظريات اللغوية والجمالية ، ويقدم مادة خصبة للسميولوجيا ، تدعو إلى طرح قضايا الأسلوب بمنظور حديث ، وإن كان هذا يتوقف على مدى استيعاب المقولات الأساسية وتاصيل العلم . (١ : ١٦) .

ولما كانت لغة الشعر مشتقة من لغة الحياة فإنه قد يتراءى للوهلة الأولى أن عالم اللغة عليه أن يقوم بدور شبيه بما يقوم به عالم الكيمياء في تاريخ الفن التشكيلي ؛ إذ يدرس نوعية الأصباغ والألوان والأقمشة في اللوحات ؛ أو بما يقوم به عالم طبقات الأرض ، الذي يختبر المادة الحجرية المستخدمة في النحت . إلا أن التحليل الكيميائي أو الجيولوجي يختبر العمل الفني التشكيلي بما هو شيء مادي بحت ، لا عمل فني ؛ أي شيء من عمل الطبيعية ، لا نتاج من ثمار الثقافة . والوسائل التكنولوجية التي تمدها بيانات عن الخواص الطبيعية للأعمال الفنية ، مثل الصور المكبرة ، أو أشعة إكس ، أو التحليل الكيميائي للأصباغ ، ربما تفيد مؤرخ الفن ، بيد أنها تبتعد عن مشكلاته المنهجية الجوهرية ؛ إذ إنه لا علاقة لها بتحليل العمل من حيث كونه موضوعاً جمالياً من نتاج الثقافة . وبالرغم من ذلك فإنه حتى إذا ما اتفقنا جدلاً ، وبشكل مؤقت ، على عدّ العالم اللغوي مختصاً ليست له علاقة بالنوعية الجمالية للشعر ، فإن موقفه يختلف جوهرياً عن موقف الكيميائي أو الجيولوجي ؛ إذ إن وقائع اللغة في ذاتها إنما هي نتاج ثقافي ؛ فبينما نجد أن المادة اللغوية تشكل نظاماً متكاملاً ومرتباً في داخل هيكل متناسق ، فإن الأصباغ أو نوعية الخشب أو الحجر لا تكتسب هذا الهيكل المنظم إلا بسبب الإنتاج الفني وفي إطاره ؛ أما هي ذاتها - أي بعيدة عن العمل الفني - فهي مواد « خام » أولية . ومع ذلك فإن النظام الشعري يقوم بأكمله في إطار اللغة ، ويخضع لإمكاناتها . فإذا أخذنا في حسابنا البنية اللغوية الأساسية فإن دراسة لغة الشعر تصبح بحث غط معين من الضبط والتعديل والاستثمار لعناصر اللغة المستعملة ، يضيف لإمكاناتها قياً جديدة ، دون أن يكون بوسعه إلغاء القيم الأولى أو تجاهلها . (٦ : ١٨) .

ونتيجة لعلاقة القرابة الوثقى بين اللغة والأسلوب ربما تطرق إلى ذهن بعض الدارسين أن مناهج علم اللغة يمكن أن تكفي

الخواص المعينة المشتملة فيه . وأهم ضمان لنجاح علم الأسلوب في إجراءاته يعتمد على وضع قواعد سليمة للتصنيف لا تقبل اللبس ولا الخلط . ويمكن التأكد من صلاحية الإجراءات المطبقة بمضاهاتها مع الأحكام النقدية الخدمية ؛ فما يريد أن يعرفه الباحث الأسلوبى إنما هو الخواص المشتركة بين أفراد نوع واحد ، والمعايير التى يتم التصنيف طبقا لها ، واضعا نصب عينيه «أدبية الأدب» بوصفها الخاصة المميزة لنصوصه عن بقية النصوص اللغوية ؛ وهذا ما يعد المحك الأساسى لمدى أسلوبية الظواهر التى يعالجها ، واختلافها عن بقية الظواهر اللغوية على نحو يجعل هذا الباحث يمسى في تحديد بعض الأفكار التى تتولد لدى الناقد عن الشعر ، ثم يقوم بتجميعها ومضاهاتها بالنتائج التى يصل إليها من خلال التحليل اللغوى للنصوص ، واكتشاف خواصها الأسلوبية المناسبة (٨ : ٤٨) .

والواقع أن تحديد العلاقة الجدلية الدقيقة بين الوصف اللغوى والأسلوبى ، وتمييز الملامح اللغوية التى توظف في العمل الأدبى لأهداف أسلوبية ، هما من أبرز مشكلات علم الأسلوب المعاصر ، التى لا تحل - فيما يبدو - إلا عن طريق استيعاب جملة المناهج والإجراءات الأسلوبية التى تهدف في نهاية الأمر إلى الكشف عن العنصر الموظف ، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة . وهذا ما يجعلنا فى حل من عدم توقع حلها بشكل حاسم في هذه المرحلة من الدراسة ، وإن كانت هناك حقيقة واضحة منذ الآن ، وهى عقم إجراءات التصنيف اللغوى البحث للأساليب ، وضرورة البحث عن الوظائف الشعرية للغة ، لمعرفة الخواص الأدبية التى يهدف علم الأسلوب إلى اكتشافها .

ومشكلة العلاقة بين الكلمة والعالم ليست مقصورة على الأدب ، بل تشمل كل مظاهر القول اللغوى . وقد يتعرض علم اللغة لمشكلات العلاقة القائمة بين القول وعلم القول ، وكيفية تمثيل الأول للثانى ، إلا أن قيمة الحقيقة بما هى كذلك إنما هى وحدة تخرج عن نطاق اللغة ، وتتجاوز بطبيعة الحال حدود فن الشعر والأسلوب ، وحدود علم اللغة أيضا . (٩ : ٢٩) .

كذلك يرى علم اللغة أن اللغة ينبغى أن يتم بحثها في وظائفها . وقبل مناقشة الشطر الشعرى منها لابد من تحديد الموقع الذى يحتله بالنسبة للوظائف الأخرى ، وهذا ما يقتضى اعتبارا دقيقا للمعامل التى تكون أية وقائع كلامية في كل عملية توصيل لغوى . فالتكلم يبعث برسالة إلى السامع ، ولكى تكون ممارسة فعالة فإن هذه الرسالة تقتضى سياقاً تتصل به وتندرج فيه ، كما تقتضى كذلك شفرة تشير إليها وتحدد رموزها ، كى يستطيع السامع عند التقاطها أن يعي مضمونها ، طبقاً لتلك الشفرة المشتركة بينه وبين المتكلم اشتراكاً كلياً أو جزئياً على الأقل . ثم لابد في نهاية الأمر من التماس قناة الاتصال والارتباط بين المتكلم والسامع ، بما يسمح لها بممارسة عملية الاتصال . وهذه

للو وصف الموضوعى الدقيق للاستعمال الأدبى للغة ؛ هذا الاستعمال الذى يمثل في الحقيقة أكثر الوظائف اللغوية تخصصاً وتشابكاً ، ومن ثم فلا ينبغى أن يهمله علماء اللغة بحال . ومع ذلك فإن الوصف اللغوى للأسلوب يقتضى مزيداً من التحديد الدقيق . فوqائع الأسلوب لا يمكن التقاطها إلا على مستوى اللغة ؛ إذ هى أداته النافلة ؛ هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نميز الوقائع الأسلوبية عن بقية وقائع اللغة ، ما لم تكن لها خواص محددة . وعلى هذا فإن التحليل اللغوى الخالص للعمل الأدبى سيرز جميع العناصر اللغوية في وصفه ، ويوضح مكوناتها ووظائفها ، دون أن يعين الملامح والعناصر التى تمثل أيضاً وحدات النص الأسلوبية . ومع أن تطبيق المناهج اللغوية على هذه الوحدات يقدم إلينا معرفة موضوعية بدورها المزيج بوصفها عناصر في النظام اللغوى والنظام الأسلوبى معا ، بعد اختيارها واستصفائها ، فمن الضرورى في المقام الأول تجميع كل العناصر التى تكون الهيكل الأسلوبى للنص ، وإخضاعها للتحليل اللغوى ، واستبعاد ما لا يقوم بوظائف أسلوبية ، فهذه الطريقة فحسب يمكن أن نتفادى الخلط بين اللغة والأسلوب .

ولكى نقوم بعملية العزل هذه ، ونتمكن من استبعاد الملامح اللغوية الصرف ، لابد لنا من العثور على المعايير المحددة ، التى نسمح بحصر العناصر المكونة للأسلوب (٧ : ٣٦) .

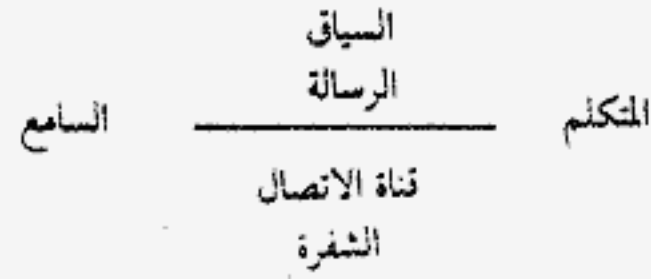
ويمكن للباحث أن ينطلق من مبدأين واضحين كى يصل إلى تحديد الفرق بين الوصف اللغوى والأسلوب ، مهما كانت تحفظاته وملاحظاته الجانبية ، وهى :

١ - أن الشعر نظام لغوى .

٢ - أن أية ظاهرة بما فيها الشعر نفسه قابلة للمعالجة العلمية .

وعلى هذا فما دام الشعر لغة ، وما دام علم اللغة يعنى بتحليل الظواهر اللغوية ، فإن النتيجة الأولى لذلك قد تودى إلى أنه بوسع هذا العلم أن يدرس الشعر بمنهج علمى ؛ إلا أنه سرعان ما ندرك أن هناك فرقاً جوهرياً في الأهداف والنتائج ، بين ما يريد أن يصل إليه علم اللغة ، وما ينبغى أن يهدف إليه علم الأسلوب . فالوصف اللغوى يظل مشروعاً حتى إذا افترض جملاً نحوية أبعد من تلك التى تظهر في النصوص اللغوية التى يعتمد عليها في التوصيف . أما التحليل الأسلوبى فهو للوهلة الأولى تصنيفى في جوهره ، لا يعتمد على الافتراضات ، وقيمته في حالة الشعر لا تتوقف على كفاءته في إنتاج أشعار جديدة . وبعبارة أخرى فإن التحليل اللغوى يؤدى إلى نحو يولد جملاً تشمل ما لوحظ في الواقع وما لم يلاحظ حدوثه ؛ أما هدف التحليل الأسلوبى فهو الوصول إلى تنبؤ يشير إلى الملامح المشتركة بين نوع معين من النصوص يمكن أن يقسم فيها بعد إلى أنواع فرعية . وكل نص مختلف يتم تحديده في ضوء مجموعة من

العوامل الداخلة في التواصل اللغوي جميعا يضعها «جاكوبسون» في النموذج التالي :



وكل واحد من هذه العناصر الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة . وبالرغم من أننا نميز المظاهر الأساسية لها إلا أننا لا نكاد نجد رسالة لغوية تقتصر على وظيفة واحدة منها ، ويركز الاختلاف حينئذ لا في احتكاك كل وظيفة للرسالة ، بل في ترتيب الأولوية فيما بينها . وهذا ما يجعل البنية اللغوية للرسالة تتوقف أساسا على الوظيفة السائدة فيها . فعندما يكون هناك اتجاه غالب نحو المشار إليه ، واهتمام يعطى أولوية للسياق الذي ترد فيه الرسالة ، فإن الوظيفة الغالبة عندئذ تصبح هي الوظيفة الإشارية أو الدلالية أو المعرفية ، ولا بد للباحث أن يلاحظ الاشتراك الثانوي لبقية الوظائف الأخرى أيضا .

أما الوظيفة العاطفية أو التعبيرية فإنها هي التي تركز على المتكلم وتنحصر في التعبير المباشر عن موقفه مما يقول . وهذا ما يجعلها تصطبغ بلون من الانفعال العاطفي ، سواء كان صادقا أو مفتعلا . وإذا كانت الوجهة الغالبة على الرسالة هي التركيز على السامع ، كانت الوظيفة طلبية ، مثل النداء والأمر وما سواهما ، مع مراعاة تدخل الوظائف الأخرى بشكل ما . ففي الرجاء مثلا يحتل الطلب مركز الثقل ، ولبية التعبير عن الانفعال من جانب المتكلم ؛ وذلك على عكس التمني الذي يحتل فيه التعبير عن عاطفة المتكلم مركز الثقل ، وإن اقترن بطلب يدرك مقدمه نفسه صعبه أو استحالة تنفيذه ، طبقا لملاحظات البلاغيين القدماء .

ويرى «جاكوبسون» أن النموذج التوصيلي التقليدي الذي صاغه «بوهلير» من قبل كان يقتصر على هذه الوظائف الثلاث ، وهي الإشارية ، والعاطفية ، والطلبية ، في حين ينبغي الاعتداد ببقية الوظائف اللغوية أيضا .

فهناك رسائل لغوية تتمثل وظيفتها الأساسية في إقامة الاتصال أو مده أو قطعه للبرهنة على أن قناة الاتصال تقوم بعملها ؛ مثل «اسمع» أو «هل تسمعون ؟» أو «انتبه !» ، وما إلى ذلك . وهذه هي الوظيفة التي تعطى تركيزا وأولوية لقناة الاتصال ، وهي «التأكيدية» .

وإذا كان المنطق الحديث يميز بين مستويين من الكلام ، هما الكلام عن الأشياء ، والكلام عن الكلام نفسه ، أو ما يسمى «ميتالغة» ، فإن هذا التمييز يمثل أداة علمية ضرورية للمناطق

واللغويين معا ، كما يلعب دورا مهما في الحديث اليومي أيضا . ويتذكر «جاكوبسون» برجوازي «موليير» (مسيو جوردا الذي كان يستخدم النثر دون أن يعرف) ليقول لنا إننا نستخدم «الميتالغة» دون أن ندرك ذلك ؛ فالتكلم أو السامع كثيرا ما يحتاجان إلى التأكد من أنهما يستخدمان الشفرة نفسها . وهذا ما يجعل المتكلم يركز على الشفرة ، والسامع يسأل عنها ؛ كأن يقول السامع «أنا لا أفهم ما تعني . ماذا تريد أن تقول ؟» أو يقول المتكلم : «أريد أن أقول» ، أو أقصد ، أو أعني ، أو أستخدم هذه الكلمة أو تلك . العبارة بهذا المفهوم وتلك هي الوظيفة المسماة «ميتالغوية» .

وإذا كانت قد اتضحت حتى الآن جملة العوامل المتداخلة في الاتصال اللغوي فقد بقي عامل واحد ، هو المتعلق بالرسالة ذاتها . والوظيفة التي تركز على ذلك في تقدير «جاكوبسون» هي الوظيفة الشعرية . ولا يمكن دراستها بطريقة فعالة بعزلها عن بقية العوامل اللغوية الأخرى ، كما أن تحليلها يحتاج إلى التأمل العميق . ويلاحظ أن أية محاولة لتقصير هذه الوظيفة على الشعر أو حصره فيها ، تؤدي إلى التبسيط الخادع للأشياء ؛ فهذه الوظيفة ليست الوحيدة التي يؤديها الفن اللغوي الأدبي ، لكنها أبرز وظائفه وأشدّها سيطرة على ماعداها ، في حين أنها تقوم في بقية مظاهر النشاط اللغوي بدور ثانوي إضافي . (٩ : ٣٦ - ٣٨) .

ويلاحظ أن خواص الأجناس الأدبية المختلفة تقتضي مشاركة متدرجة للوظائف اللغوية الأخرى بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية الأساسية الغالبة . فالملمحة المتجسدة في ضمير الغائب تتضمن بشكل حاسم المظهر الإشاري للغة . والشعر الغنائي المنجّه نحو المتكلم تربطه صلة حميمة بالوظيفة العاطفية . أما الشعر الذي يعتمد على الخطاب فإن الوظيفة التالية فيه هي الطلبية ؛ مثل الشعر الحماسي والاجتماعي لدينا في الأدب العربي . ويرسم «جاكوبسون» خارطة للوظائف طبقا لهذا التحليل ، واعتدادا بالجانب الغالب في كل رسالة ، على النحو التالي :

إشارية	
شعرية	
عاطفية	طلبية
تأكيدية	
ميتالغوية	

لكن ما المعيار اللغوي التحريبي للوظيفة الشعرية ؟ وعلى وجه التحديد : ما الملمح أو الخاصية اللغوية الملازمة لكل فن شعري ؟ وللإجابة عن هذا السؤال يدعونا «جاكوبسون» إلى تذكر النموذجين الأساسيين لكل ممارسة لغوية ، وهما الاختيار والتركيب . فإذا كان موضوع الرسالة يتصل بفنل أو صبي أو غلام أو ولد أو فتي ، فإن المتكلم يختار إحدى هذه المفردات أو ما يشبهها للتعبير عنه . ثم عندما يسند إليه شيئا يختار أيضا

والفرع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينها بلون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازي لا التداخل .

ويرى أولمان أن علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ومبادئ مختلفة عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب عدّه أخا لها ، لا جزءاً منها . فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية في ذاتها ، بل بقوتها التعبيرية . وبهذا المعنى فإن علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى مستويات علم اللغة نفسها . ولو قبلنا الرأي القائل بحصر مستويات التحليل اللغوي في ثلاثة ، هي الصوت والمعجم والنحو ، لأصبح بوسع التحليل الأسلوب أن يتدرج على النمط نفسه . وعندئذ نبدأ من علم الأسلوب الصوت ، الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية ، كما يصبح لدينا علم أسلوب المعجم ، للبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة ، وما يترتب على ظواهر نشأتها ، وحالات الترادف والإيهام والتضاد والتجريد والتحديد والغراب والألفة فيها من نتائج . ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه ، وإن أدى ذلك إلى الصعود المتتابع إلى ما يتلوّه . ثم يأتي علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتركيب النحوي على ثلاثة مستويات أيضاً : مكونات الجمل ، من صيغ نحوية فردية ، والانتقال من نوع عدد من الكلمات إلى نوع آخر . ثم بنية الجملة ، أي ترتيب الكلمات ، وحالات النفي والإثبات ، وغيرها ، ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة ، مثل ما تكون اللغة المباشرة وغير المباشرة ، من مطلقة وحرّة وما سواهما .

وسنجد حينئذ أن علم الأسلوب ، مثله في ذلك مثل أخيه الأكبر ، يتسع لمنظورين متبادلين ؛ فكما يقول « جيسرسن » إن أية ظاهرة لغوية يمكن أن يتم تناولها من الخارج أو من الداخل ، أي من ناحية الصيغة أو من ناحية الدلالة ؛ ففي الحالة الأولى نتناول الجانب الصوتي للكلمة أو للعبارة ، ثم نتأمل الدلالة المنبثقة منه ؛ أما في الحالة الثانية فإننا ننتقل من المعنى لتساءل عن التعبيرات الشكلية التي تؤديه في لغة معينة ، أو عند مؤلف خاص . وهذا ما كان يسميه « داماسو ألونسو » بعلم الأسلوب الداخلي والخارجي - كما أشرنا من قبل . فلورمرزنا للشكل الخارجي بحرف « أ » ، وللمعنى الداخلي بحرف « ب » ، فإن الطريقة الأولى تصبح (أ - ب) ، والطريقة الثانية (ب - أ) . ويلاحظ أن معظم الدراسات الأسلوبية تعتمد حتى الآن على الإجراء الأول ؛ أي تلتقط ملامح وأدوات أسلوبية خاصة ، وتقوم بتحليل التأثيرات الناتجة عنها ، وإن كان الإجراء الثاني (ب - أ) مشروعاً كذلك . وتصبح نقطة الانطلاق فيه هي اختيار تأثير أسلوب معين ، ودراسة الوسائل المتعددة التي تحدثه . على أن السبب في قلة هذا الإجراء بالنسبة لسابقه واضح ؛ لأن الوسائل والأدوات أكثر دقة وتحديدًا وقابلية لتناول من التأثيرات ذاتها . وهذا ما يجعلها أشد ملاءمة لأن تكون نقطة

الفعل الذي يعنى ما يريد أن يقول ، مثل ينام أو يرقد ، أو ينعمس أو يحلم أو يفتق ، إلى آخره ثم يركب هذين العنصرين في سلسلة لغوية طبقاً للقواعد النحوية . فالاختيار يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف ، أي على أساس الترادف والتخالف ، بينما يتم التركيب على أساس التشابك في المتواليات ، والتقارب بين العناصر المتجاورة . فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب ، أي أن التعادل يتحول إلى أداة أو وسيلة مكونة للمتتالية المركبة . فالمقطع في الشعر يعادل أي مقطع آخر من المتتالية نفسها ويفترض أن نبر كلمة ما يعادل نبر أخرى ، مثلما تتعادل الكلمات غير المنبورة في الشعر الذي يعتمد على النبر . ومثل هذا يحدث بالنسبة لحدود الكلمات وللمقاطع النحوية ، على نحو يجعل كل ذلك وسائل قياسية للشعر (٩ : ٤٠) .

على أن قياس المتتاليات في النظم إنما هو وسيلة لا وجود لها في الممارسة اللغوية خارج نطاق الوظيفة الشعرية . فالتكرار المعتاد للوحدات المتعادلة - حيث يتم تحريك زمن الكلام بطريقة موسيقية - شيء متميز في الشعر . وقد عرف أحد الباحثين بيت الشعر بأنه « قول يكرر كلياً أو جزئياً عدد الوحدات الصوتية نفسها » ؛ وهو تعريف يطابق ما شاع في العربية عن الشعر بأنه « القول الموزون المقفى » . وهذا ما يطرح على الفور السؤال التالي : هل يمكن أن تطلق كلمة الشعر على كل منظومة ؟ ولا ينسئ تقديم إجابة قاطعة عن هذا السؤال - عند « جاكوبسون » - ما لم نكف عن ربط الوظيفة الشعرية بالنظم . فالقصائد أو المقطوعات التي تعدد أيام الشهور أو قواعد النحو أو متون العلوم الأخرى تختلف بالضرورة عن الشعر الحقيقي الأصيل ؛ وكلها قد تستخدم الوظيفة الشعرية ، لكن دون أن ينبط بها الدور الحاسم الذي تقوم به في الشعر . وبهذا الشكل فإن بيت الشعر يتجاوز حدود الشعر ، وإن كان يقتضي في الوقت نفسه وجود الوظيفة الشعرية . وعلى ما يبدو فإنه لا توجد ثقافة بشرية واحدة تجاهلت فن الشعر ، في حين أن هناك كثيراً من الثقافات التي تجاهلت هذا النوع من الشعر التطبيقي المنظوم . وحتى تلك الثقافات التي عرفت أدق المنظومات فإنها قد تناولتها بوصفها ظواهر ثانوية هامشية ؛ إذ إن اتخاذ الأدوات الشعرية لبعض الأغراض التعليمية الأخرى لا يخفى جوهرها الأصيل .

ويمكن أن تعد هذه المنطقة المشتركة التي تقع بين علم اللغة وفن الشعر في مصطلح « جاكوبسون » التي تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيسياً ، المجال المفضل للدراسات الأسلوبية ، التي تنحو إلى الإفادة من المقولات العلمية اللغوية ، من نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية - بالمفهوم العام - في الأدب ، وعن كيفية توظيفها جمالياً . وقد يستنتج من ذلك أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل ،

انطلاق في البحث ، وإن كان هذا لا يلغى الاحتمال الأخرى في بعض الحالات ، حيث كان الدارس يعتمد - مثلاً - إلى « التأكيد » ، ويحاول استقصاء الصيغ اللغوية العربية التي تزديه ، أو الوسائل الأسلوبية التي تقوم به لدى مؤلف معين . (١٠ : ١٣٤) .

ويميز الباحثون بين نوعين من المواقف الدلالية : البسيطة ، وهي تلك التي ترتبط فيها الكلمة بمعنى واحد ؛ والمعقدة ؛ وهي التي تتعدد فيها المعاني . وقد تركزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على ثلاثة عوامل حاسمة ، هي التي تضافى على الكلام طابعه الأسلوبى ، وهي بواعث الاسم ، وإيهام المعنى ، والمبالغة ، وما يمكن أن يحيط بذلك كله .

فالكلمات يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفاقة أو معتممة . ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية . ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة ؛ فالباعث الصوتى يتمثل - عند « أولمان » - فى إحدى إمكانييتين : فإما أن تكون البنية الصوتية للكلمة محاكاة لصوت أو ضجيج معين ، مثل قرقرة ، وثأثة ، ومواء ، وغيرها ، وهي المحاكاة المباشرة ؛ وإما أن تثير الكلمة بصوتها تجربة غير صوتية ، وهي محاكاة غير مباشرة . وتدخل هذه المحاكاة الصوتية ، بما تستثيره وتؤدى إليه ، فى النسيج الشعري نفسه . وبالرغم من أن بعض الدارسين ينبهون إلى ضرورة التحديد الدقيق لطبيعة هذه الإيهامات حتى لا تظل خاضعة للمزاج المتقلب ، فإن هذا المجال يعد من أنشط وأبسط مجالات الدراسة الأسلوبية .

أما الباعث الصرفى فيتمثل فى وجود صيغ ومشتقات صرفية شفاقة ذات أثر أسلوبى ، وبخاصة تلك التي تتصل بالمجال العاطفى ، مثل صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ التي قد تكتسب دلالة أسلوبية جديدة فى سياق تعبيرى يبرز شفافيتها ، ويخفف من عتمتها . (١١ : ٤٦) .

ويعتمد التحليل الأسلوبى الموجه إلى تقويم الرمز اللغوى وإبراز دلالاته ، على فكرة أساسية ، هي أن لغة الأدب متعددة المعنى غالباً ؛ فهي من النمط المعقد لا البسيط . وهذا يقتضى بدوره النظر إلى القول الأدبى على أساس أنه لا يمكن تحديده بدقة من وجهة النظر الدلالية - بالحدود الضيقة للمعنى الواحد الذى لا يخطئ ، لكنه لا بد أن يتم تصوره - كما يقول « جريباس » - على أساس التعدد الذى تنصب فيه مستويات متراكبة . ولكى يجرى عليه تحليل أسلوبى فعال لا يكفى أن نتعرف هذه المستويات المتشابهة ، بل من الضرورى أن نفسر شامكها فى ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة فى أبة قراءة نقدية . (١٢ : ١٣٦) .

وبهذا الشكل فإن الطابع الإيحائى البارز من أهم خصائص اللغة الأدبية ؛ وهو يمثل لونا من تعدد المعنى الدال ، الناجم عن

وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة . ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإيهام جزء من تحليل الدلالة ، خصوصاً إذا كنا أمام كلمة يتضح فيها الاستخدام المقصود المعتمد على اختيار محدد . على أن هذا التحليل الأسلوبى الذى ينصب على أهمية الإيهامات لا يمكن أن يكتفى بالإشارة إلى تعدد المعنى بهذا المستوى ، ولا بانتشاره إلى المستوى الجماعى طبقاً لحاجة التوظيف الاجتماعى للغة الأدبية ، بل لا بد للتحليل الأسلوبى الذى يدرس الإيهامات من العناية بجذور الصياغة الشكلية المسئلة عن الأوضاع والأيدولوجية ، والعاطفية ؛ التي تدمج أسلوب الكاتب بطابع خاص تميز لنصه الأدبى . فتعدد الدلالة الناجم عن الإيهامات يتسع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجوهرية ، هي اللبس المتمثل فى التعقيد المقصود للعالم المصور فى النص الأدبى .

ولا يقتصر هذا اللبس على الإشارة إلى مجموعة من المعاني المتواقة الثابتة ، بل يضرب أيضاً فى قلب البعد التاريخى للغة الأدبية . ومعنى هذا أن كل تحليل أسلوبى ، يعنى بشرح خواص الغموض الدلالية ، عليه أن يتصدى لمراكز دلالة العبارات ، ويكشف عن جذورها ، على أساس الطابع الفردى الخلاق لها ، دون أن يتوهم حصر هذه الدلالة فى معنى وحيد شامل . (١٢ : ١٣٨) .

فالإيهام قد يستثمر فى أغلب الأحيان لأهداف أسلوبية . ويرى أولمان أن هذا الإيهام يأتى فى المفرد على ضربين : (١) تعدد المعنى ؛ وهو أن تكون للكلمة الواحدة معان متعددة .

(٢) المشترك اللفظى ؛ وهو أن تتوافق الكلمتان تماماً فى الشكل مع اختلاف المعنى .

ويمكن تطبيق هذا التمييز فى الدراسات الأسلوبية بتحليل أنماط الإيهام هذه إلى قسمين فرعيتين ، يشملان الضمنى والصريح . كما أننا قد نحصل على الإيهام الصريح بإحدى وسيلتين : إما بتكرار الصيغة نفسها بمعنى آخر ؛ وإما بالتعقيب عليها وشرحها . ونتيجة لهذه المعايير نجدنا أمام ستة أنماط من الإيهام المتعلق بالمفردات ، الذى يستخدم وسائل أسلوبية ، وهي :

(١) تعدد المعنى :

(أ) ضمناً ؛ ويتمثل فى حالاته القصوى عندما يكون عنوان الكتاب نفسه مبهماً فى ذاته ، دون سياق دال أو موقف مباشر يساعد القارئ على استيضاح المقصود ، على نحو يجعله غير قادر على إدراك أبعاد اللعبة ، حتى يبدأ فى قراءة الكتاب .

(ب) صراحة ؛ ويشمل نوعين :

(١) التكرار ؛ ويتمثل فى إعادة الكلمة نفسها فى السياق بمعنى آخر .

(٢) التعليق الشارح ؛ وهو محاولة فك ازدواج الكلمة بالإشارة إلى كل من معنيها .

(٢) المشترك اللفظي :

(أ) ويكون ضمناً إذا تمثل بدوره في عنوان قصة أو مسرحية دون سياق شارح .

(ب) كما قد يكون صراحة بإحدى طريقتين :

(١) التكرار .

(٢) التعليق الشارح .

ويمكن لكل هذه الأنواع من الإبهام أن تساعد على إبراز الأفكار وتوضيح مقتضياتها ، وتمثيل الشخصيات والكشف عن جوانب مهمة من بنية العمل نفسه ، بالرغم من أنها تتعلق بمستوى المفردات فحسب . (١١ : ٥٧) .

وهناك بعض المبادئ التي استقرت في علم الدلالة ذات جدوى حقيقية في عمليات التحليل الأسلوبى ؛ إذ لا يقتصر الأمر هنا على رسم الإطار النظري لعلم الأسلوب وعلاقته بمختلف فروع علم اللغة ، بل يقتضى الإشارة إلى إبراز مظاهر التضافر بين الجانبين ، والكشف عن أشد منطقتيهما حساسية وتبادلاً للتأثير . ومن أهم هذه المبادئ ما لوحظ من أن حركة التطور الدلالي العالمى تمضى غالباً في اتجاه يسير من الشيء المحدد المتعين إلى المجرد . وبعبارة « بلومفيلد » فإن « الدلالات الدقيقة المحددة مشتقة إلى حد كبير من الدلالات المتجسدة المتعينة » . وبهذا يصبح من المدهش أن نجد لغة يمضى فيها الأمر على عكس ذلك ، فتتسم حينئذ ، بطابع فنى ، تنتقل فيه الاستعارات من المجرد إلى المحسوس .

وربما كان من المفيد اختبار امتدادات بعض الأشكال الاستعارية المحددة في هذا المجال . من ذلك مثلاً انصور المترعة من مجال النور لوصف ظواهر فكرية ومعنوية ، مثل : يلقى ضوءاً على ، والعلم نور ، وهذه فكرة لامعة ، ووميض الخواطر ، وأعمتهم الشهوات إلى غير ذلك . وهناك نموذج آخر شائع يتمثل في استخدام كلمات تشير إلى انطباعات حسية لوصف تجارب تجريدية مثل : تجربة مريرة ، واستعداد عذب ، ولقاء بارد ، ونجبة حارة ، وكلام ناعم ، وما أشبه ذلك .

وإذا كانت هذه الارتباطات بديهية واضحة فإن الدراسة التجريبية التفصيلية هي التي تكشف عن درجة عموميتها . ويترتب على ظاهرة شبروع الانتقال خلال التطور اللغوى من المحسوس إلى المجرد أكثر من النمط العكسى نتائج أسلوبية مهمة . منها أن الاستعارات والصور التي تمضى في الاتجاه الأول تصبح أكثر طبيعية وتقليدية من تلك التي تأخذ المسار العكسى . وبما يتصل بذلك الاستعارات التي تعتمد على تراسل الخواطر والتي تنتقل فيها الكلمات من مجال حسى إلى آخر ؛ أى من

اللمس إلى السمع ، أو من السمع إلى البصر . ومنذ بزوغ الرمزية أصبحت هذه الإجراءات مبادئ جمالية ؛ حيث أعلن «بود لير» أن العطور والألوان والأصوات تتراسل . لكن هذا لا ينبغي أن ينسبنا أن هذا الشكل الاستعارى قديم معروف ، وربما كان علمياً أيضاً . على أن بحوث المستقبل هي التي ستكشف عما إذا كانت نماذج استعارات التراسل تأتى كيفما اتفق ، أم أنها تخضع لمعيار أساسى .

وقد جمع بعض الباحثين مصادر متصلة بهذه الصور لدى طائفة من الشعراء الغربيين في القرن التاسع عشر ، فوجد أن هناك ثلاثة اتجاهات واضحة :

- ١ - الانتقال من الخواص الدنيا إلى العليا ؛ وهو أكثر شيوعاً من غيره ، وتربو نسبته على ٨٠٪ من ألفى مثال .
- ٢ - كان اللمس هو المصدر الأساسى في الحالات كلها .
- ٣ - السمع هو المتلقى المألوف .

وقد لوحظت هذه الاتجاهات نفسها في أشعار بعض شعراء أوروبا الشرقية في القرن العشرين . وما يعنينا من ذلك هو ما يترتب عليه بالنسبة للدراسات الأسلوبية . فحينئذ يوضع سلم خاص لترتيب الخواص فإن هذا يساعدنا على شرح بعض الصور التي تأتى مضادة له ، بتقديم بيانات عن حاسة دنيا بكلمة تنتمى إلى حاسة عليا ، مثل الصور التي تصبح فيها الأصوات منظورة ، أو المشمومات مسموعة . على نحو يجعلها غريبة ومدهشة وذات قوة تعبيرية أسلوبية عالية . (١٠ : ١٠٤) .

وكي أن علم اللغة يميز الآن بشكل حاد بين مجموعتين من المشكلات ، إحداهما توقيفية ثابتة والأخرى تاريخية متطورة ، فإن علم الأسلوب يعتمد أيضاً على هذه المقولة . فالوصف الترتيبي الثابت لا يأخذ في حسابه الإنتاج الأدبى في مستوياته كلها فحسب ، بل يعتد أيضاً بهذا الجزء من التراث الذى ظل حياً ، أو خضع لعملية إحياء في مرحلة معينة . فاختيار الكتاب الكلاسيكيين وإعادة تفسيرهم طبقاً للاتجاهات الجديدة يعد مشكلة جوهرية تنصدى لها الدراسات الأسلوبية الوصفية . كما أن الاقتراب التاريخى التطورى ، سواء كان فى فن الشعر أو فى علم اللغة ، يعنى بالتغيرات وبالعناصر المستمرة الدائمة ، على نحو يؤدى إلى أن يكون فن الشعر التاريخى الموسع ، أو تاريخ اللغة ، مجموعة من الأبنية المترابطة القابلة للتحليل على أنها سلسلة من الموصوفات التوقيفية المتتالية . (١٣ : ٣١) .

وإذا كان الطابع المميز لمعظم الدراسات الأسلوبية هو الطابع الوصفى الذى يتم فيه بحث حالات الأسلوب فى فترة محددة أو لدى مؤلف معين . فإن المنظور التاريخى لا يعدم من يدافع عنه ، ويرى ضرورة العناية به فى تحليل العناصر الأسلوبية ، على أساس أنه مرتبط بتطور الأصوات والأبنية والدلالات خلال الزمن ، على نحو يؤثر بطريقة فعالة على وقعها فى الاستعمال ،

وزن جميع النصوص والحكم عليها ، ثم لا يلبث — عمليا — أن يقتصر على منطقة معينة تتعلق بمجال تخصصه ، من عصور أو أجناس أدبية ؛ وعندئذ يتجه في دراسته إلى اختيار ما يمكن أن يحكم لصالحه ، ويتراجع عن فكرة استخدام طاقته في معالجة نصوص رديئة لا ترقى إلى المستوى الأدبي المنشود ، ويركز جهده على الأدب القوي الجميل الذي يتيح له فرصة ممارسة قدراته التحليلية النقدية .

على أن الباحث الوصفي الذي يعالج جميع النصوص مبدئيا ، لا يلبث أن يركز اهتمامه على المناطق الميسورة ، لأنها أقل تعقيدا وتشابكا . ومن هنا فإن كليهما يدرس بصفة عامة تلك الظواهر التي تتصل بمنهجه فحسب ، ونادرا ما يلتقيان في بحث ظاهرة واحدة . ولعل أبرز مثل على هذا الالتقاء ما يتعلق بدراسة نسبة الأسماء إلى الأفعال المستخدمة في الأساليب المختلفة ؛ وهو ما يضعنا أمام فارق بسيط ومهم في الوقت نفسه . فهناك أسلوب اسمي يمنح إلى تفضيل استخدام الأسماء على الأفعال ؛ وهناك أسلوب فعلي يميل إلى تفضيل الأفعال غالبا . وهذان ملمحان سهل وصفهما نسبيا ، لكن لهما أهمية بالغة عند من يعدون الأسلوب الفعلي أرقى من الاسمى ، لدلالته على الحركة ، وارتباطه الثرى بالزمن ، على نحو يجعله مفضلا لدى بعض الكتاب . وهذا يرتبط بطبيعة الحال بخواص اللغة التي يتم التعبير بها ، ودرجة مرونتها ، وسماحها بالاختيار بين الأسلوبين ، وما نيط بكل منهما من وظائف أسلوبية . (١٤) : ٨٨ .

ويجعلها في تطور دائم ، تنتقل خلاله من التولد إلى التحول والموت بمرور الزمن . ومن ثم ينبغي دراسة اتجاهات هذا التطور ، والمشكلات المتعلقة بالحالات الخاصة ، وتدهور بعض الصيغ ، وانتعاش بعضها الآخر ، وما ينجم عن ذلك كله من قيم تعبيرية . كما ينبغي دراسة تطور أسلوب المؤلف الواحد عن طريق مقارنة أعماله بعضها ببعض الآخر في مراحل زمنية متعاقبة . وهكذا فإن المنظور التطوري يأتي ليكمل الجانب الوصفي ، ويضفي عليه حركية تساعد على استخلاص نتائجه . (٢ : ١١٧) .

ومن ناحية أخرى فإن المحور الوصفي للدراسات الأسلوبية يتقاطع مع محور آخر لا يرتبط بالزمن وإنما بالقيمة . فهناك نزعة تكتفي بالوصف والتحليل ، في حين أن هناك نزعة أخرى أكثر تأثرا بالتقاليد النقدية ، تعتمد على أحكام القيمة بالإضافة إلى الوصف ، على أساس أن الوصف ممكن بدون تقويم ، في حين لا يتصور تقويم معقول لم يسبقه وصف . وقد يعتمد بعض باحثي الأسلوب إلى أن يجعلوا من التقويم عملية تجريد مقصودة ، أي بدون هدف للتقويم في ذاته ؛ في حين يعتمد آخرون إلى إجراء وصف يهدف أساسا إلى استخلاص نتائج تقويمية . وما كان يعدد به بوصفه مجرد فرق بسيط لا يلبث أن يصبح تقابلا شاملا . ومن الوجهة العملية فإن كلا من الوصفيين والتقويميين لا يدرسون الأشياء نفسها من منظور مختلف ، بل تؤثر نزعة كلا الجانبين على اختياراته وتحليلاته . ففي البداية نجد الباحث المقوم ينحو إلى



المصادر

- | | | | |
|------|--|-----|---|
| (٧) | RIFFATTERRE, MICHAEL:
"Essais de stylistique structurale". Trad. Barcelona, 1976. | (١) | SPILNER BERND:
"Linguística y literatura. Investigación de estilo, Retórica, Lingüística del texto". Trad. Madrid, 1979. |
| (٨) | SAPORTA, SOI:
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrid, 1974. | (٢) | GUIRAUD, PIERRE:
"La Estilística". Trad - Buenos - Aires, 1970. |
| (٩) | JAKOBSON, ROMAN:
"Linguística y Poética". Trad. Madrid, 1981. | (٣) | CASTAGNINO, RAUL:
"El análisis Literario; Introducción metodológica a una estilística integral". Buenos Aires, 1976. |
| (١٠) | ULLMANN, STEPHEN:
"Language and Style". Trad. Madrid, 1968. | (٤) | ALONSO, DAMASO:
"Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos". 4a ed. Madrid, 1970. |
| (١١) | ULLMANN, STEPHEN:
"Meaning and Style". Trad. Madrid, 1973. | (٥) | HAUFELD, HELMUT:
"Estudios de Estilística". Barcelona, 1975. |
| (١٢) | REIS, CARLOS:
"Fundamentos y técnicas del análisis - literario". Trad. Madrid 1982. | (٦) | ENKVIST, N. ERIK. SPENCER, JOHN. GREGORY, MICHAEL:
"Linguística y Estilo". Trad. Madrid, 1974. |
| (١٣) | JAKOBSON, ROMAN:
"Essais de linguistique générale". Trad. Barcelona, 1975. | | |
| (١٤) | WELLS, RULON:
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrid, 1974. | | |

الأسلوب والأدب مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه

أحمد درويش

١ - المصطلح على المستويين الأفقي والرأسي :

الأسلوب Le Style والأسلوبية Stylistique مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة ، وعلى نحو خاص في علوم النقد الأدبي والبلاغة وعلم اللغة .

ودائرة المصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني على المستويين الأفقي والرأسي . ونعني بالمستوى الأفقي ، الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة متجاورة أو متباعدة ، وبالمستوى الرأسي ، الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متباعدة داخل حقل واحد . فكلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن تعني «النظام والقواعد العامة» ، حين نتحدث مثلا عن «أسلوب المعيشة» لدى شعب ما ، أو «أسلوب العمل» في مكان ما . ويمكن أن تعني كذلك «الخصائص الفردية» حين نتحدث عن «أسلوب كاتب معين» ، أو الميل إلى سماع «أسلوب موسيقى خاص» ، أو التمتع «بأسلوب كلاسيكي» في أثاث المنزل . وعن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح «الأسلوب» في الدراسات البلاغية والنقدية سواء بوصفه «نظما وقواعد عامة» ، كما كانت تدين الدراسات الكلاسيكية المعيارية التي تسعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب ، أو للتعبير في جنس أدبي معين ، كما سنرى ، أو باعتباره «خصائص فردية» ، كما تتجه المدارس الحديثة الوصفية ، على اختلاف بينها في الزوايا التي تحظى بأهمية في الوصف ، كما ستناقش ذلك .

أما فيما يتصل بالمستوى الرأسي ، الذي يقصد به التعاقب الزمني في حقل واحد - وهو حقل دراسات اللغة والأدب في حالتنا - فإن مصطلح «الأسلوب» سبق مصطلح «الأسلوبية» إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة . والقواميس التاريخية - في اللغة الفرنسية مثلا - تصعد بالأول منها إلى بداية القرن الخامس عشر ، وبالثاني منها إلى بداية القرن العشرين^(١) .

هذا الاتساع الأفقي في دلالة معنى «الأسلوب» يقابله مجال أكثر تحديدا في دلالة معنى «الأسلوبية» ؛ حيث تكاد تقتصر في معناها على حقول الدراسات الأدبية ، وإن كان بعض الدارسين ، مثل جورج مونان ، يحاول أن يمتد بها نظريا لتشمل مجالات مثل الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى والرسم ، مع أنه يعترف في الوقت ذاته بأن الحقل الذي أخصبت فيه عمليا حتى الآن هو حقول الدراسات الأدبية^(٢) .

منذ وقت مبكر حتى في فترات شدة قبضة أحكام القواعد الكلاسيكية ؛ فقد كتب ديكرت في القرن السادس عشر : «إن أولئك الذين يمتلكون أفكارا معقولة ، ويتمثلون على نحو عميق هذه الأفكار لكي يؤدوها واضحة ومفهومة ، هم أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذين يهتمون فقط بالقوالب البلاغية» .

لكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية جاءت على يد جورج بوفون (1707 - 1788) في عمله المشهور : «مقال في الأسلوب Discours sur le style» الذي أدان فيه بوفون فكرة أن الأسلوب هو الطبقة ، لينتهي إلى أن «الأسلوب هو الرجل» ، على حد تعبير بوفون نفسه ، الذي أصبح بعد ذلك شديد الشبوع ، والذي حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها أو استغلال جيد لها .

خلال هذا التطور التاريخي في حقل الدراسات البلاغية ، الذي استمر كما رأينا فترة تاريخية ، كان مصطلح «الأسلوب» هو الذي يستخدم من بين المصطلحين اللذين نحن بصدد الحديث عنهما . ولم يظهر المصطلح الثاني ، وهو «الأسلوبية» ، إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة ، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب «علما» يدرس لذاته ، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي ، أو التحليل النفسي ، أو الاجتماعي ، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك .

لكن ظهور مصطلح «الأسلوبية» لم يبلغ مصطلح «الأسلوب» ، وإنما تحددت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد ؛ ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحمل من التعبير محل الرخام من النحت^(*) ، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير ، بل مع لون معين منه ، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبي . ولكي نتصور هذه الدرجة علينا أن نتصور ذلك النص المشهور في مسرحية «البرجوازي النبيل» لموليير ، عندما وجه مستر جوردان سؤالاً إلى مدرس الفلسفة قائلاً : «وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا ؟» وأجاب مدرس الفلسفة : «نسميه نثرا» ؛ فعقب سائلاً : «ماذا ؟ عندما أقول لزوجتي أعطني شيشي وطاقتي يكون هذا نثرا ؟» وأجاب المدرس ساخراً : «نعم يا سيدي» . هذا التفريق الدقيق بين «الكلام» و«النثر» هو الذي ينبغي استحضاره عندما يتم اختيار مادة تعبيرية لدراسة «أسلوبية» . وهذه المادة لا بد أن تكون مادة ذات «أسلوب» معين . وهكذا نعود مرة أخرى إلى «الأسلوب» لكي يساعدنا على اختيار المادة التي يمكن أن تدرسها الأسلوبية .

٢ - بين الكلام والأسلوب :

كيف يمكن أن يتم التفريق بين المأخوذ والمتروك ؟ وكيف

ولا يقتصر الفرق بينها على مجرد السبق الزمني لأحدهما ، وإنما يمتد إلى تلون كل واحد منها بلون العصر أو العصور التي واكبها ، ومن ثم احتلاله لدرجة أو درجات معينة في سلم التطوير . فمصطلح الأسلوب في الواقع واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة La Rhétorique ، دون أن يكون هناك تعارض بينهما ، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعلمي منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص . وفي هذا الصدد فإن كلمة «الأسلوب» اكتسبت شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى ، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب ، هي الأسلوب البسيط ، والأسلوب المتوسط ، والأسلوب السامي ؛ وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشعائر الروماني «فرجيل» ، الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد . فديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين : قصائد ريفية Bucolique يعد نموذجاً للأسلوب البسيط ؛ وديوانه الأخلاقي الذي يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية : قصائد زراعية Georgique يعد نموذجاً للأسلوب المتوسط ، أما ملحنته الشهيرة الإنيادة L'Eneide فتعد نموذجاً للأسلوب السامي . وعلى أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة فرجيل في الأسلوب ؛ وهي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة ، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماها الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة . وفي هذا الإطار ترسم الحدود الفاصلة بدقة ؛ فإذا اتفق مثلاً على أن كلمة «الماشية» تتناسب مع طبقة الزراع ، وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط ، فإنه لا ينبغي أن تنقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذي يلائم التجار والصناع ، ولا إلى الأسلوب العالي الذي يلائم القواد والأمراء والمفكرين ؛ لأن لكل عالم من هذه الأقسام كائناته التي تتحرك داخله ، وأماكنه التي تليق به ، وأناسه الذين يتعامل معهم ؛ ومن هنا فينبغي أن يكون له أسلوبه الخاص به^(٣) . وقد التقى هذا التقسيم الطبقي للأسلوب مع التقسيم الطبقي الاجتماعي ، وأصبحت الحركة في إطاره محدودة ، والخلاص منه أو الخروج عليه ليس بالأمر الهين ؛ يقول الكاتب الفرنسي أنطوان ريفارول في القرن الثامن عشر : «إن الأساليب تحتل طبقاتها في لغتنا مثلما يحتل الرعايا طبقاتهم في مملكتنا . وإذا اعتقد أن هناك تعبيرين يصلحان لشيء واحد ، فإنها لا يصلحان له بدرجة واحدة» . وخلال هذه الطبقية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه^(٤) .

لكن شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية يؤدي عادة إلى لون من التجمد في الأداء الأدبي ، تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حجر على التشكيل أكثر منها عوناً على التعبير . وذلك هو الذي يدفع إلى تولد حركات تجديدية . ولقد بدأت هذه الحركات

يمكن أن نضع حداً فاصلاً نعد ما قبله «تعبيراً» عادياً وما بعده «أسلوباً» ندرسه الأسلوبية ؟

تعددت إجابات الدارسين عن هذا السؤال الذي تعد الإجابة عنه مدخلاً ضرورياً للزاوية التي يختارها اتجاه ما للقيام بدراسة أسلوبية ، والتي يحدد على أساس منها المادة الخام التي سوف يتعامل معها .

يرى «جرينجر Granger» في دراسته حول فلسفة الأسلوب Essai sur la philosophie du style أن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تتحدد من خلال تصور دور اللغة في التوصيل ؛ فاللغة تعتمد على رموز أو شفرات Codes تحمل معاني معينة متفقا عليها بين الجماعة التي تستخدمها على الإجمال ، لكن هذا الرمز قد يكون مشحوناً بمعنى واحد محدد ، أو بمعاني احتمالية متعددة . ومن أمثلة الرموز المشحون بمعنى محدد الإشارات البرقية وإشارات الاختزال ، حيث ينعدم الدور الفردي في التحميل أو التأويل . ومثل هذا اللون من الإشارات والرموز ، وما يدور في هذه الدائرة من الوحدات اللغوية ، لا يدخل في باب الأسلوب . لكن هناك رموزاً أخرى تكون قابلة لحمل شحنات متعددة من خلال اتصالها بوسائل لغوية أخرى . وهذه الرموز هي التي يمكن أن تشكل «أسلوباً» يصلح أن يكون موضوعاً لدراسة أسلوبية . ويفصل «جرينجر» نظريته حين يبين أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمز Code دلالة أخرى تسمى دلالة «ما تحت الرمز» ، وهي الدلالة الاصطلاحية التي يلجأ إليها جنس أدبي معين لتوظيف الرمز اللغوي على نحو خاص به ، مثل دلالة البر أو الوزن في الشعر ، أو دلالة الاستخدام في القوافي . على أن التكرير الصوقي يدخل الكلام في إطار فن معين . الخ . وهناك إلى جانبها دلالة ثالثة يمكن أن تسمى دلالة «ما فوق الرمز» . وهي لا تخضع هذه المرة للجانب الاصطلاحى للجنس الأدبي ، ولكنها ترجع إلى الخصائص الفردية للمبدع ، ومدى قدرته على التنسيق ، أو توصله إلى خلق نظام داخلي معين في عمله ، مستغلاً إمكان الرمز وما تحت الرمز . واكتشاف هذه القدرة عند المؤلف لا يتم إلا من خلال قارئ واع أو ناقد متأمل . ومن هنا فإن الحقيقة الأسلوبية عند جرينجر ليست حقيقة معدة سلفاً في اللغة . وهي كذلك ليست حقيقة بسيطة ، ولكنها محاولة شاقة وممتعة ، يشترك فيها المبدع الجيد والمتلقي الواعي في لحظتين متعاقبتين^(٦) .

لكن «رولان بارت» يلجأ إلى معيار آخر في التفريق بين الأسلوب وما يسميه «درجة الصفر في الكتابة» . وتفريق بارت قائم على تطور مهمة الأدب تطوراً كبيراً منذ أواخر القرن الثامن عشر ، بالقياس إلى الحقب الزمنية السابقة ، ومن ثم تطور المهمة التعبيرية للأسلوب تبعاً لتطور فلسفة الأدب من خلال التعبير . يقول رولان بارت : «يبدو التاريخ أمام الكاتب كأنه سلطة تفرض عليه الخيار الضروري بين مجموعة من الإمكانيات المعنوية

في مستويات اللغة . إنه يفرض عليه أن يقدم أدباً من خلال إمكانيات ليس الكاتب سيدها . وعلى سبيل المثال فالوحدة الفكرية البرجوازية قد أنتجت «وحدة» كتابية . وفي الحقبة البرجوازية (أي الكلاسيكية والرومانتيكية) لم يستطع الشكل أن يكون ممزقاً ، لأن الوعي لم يكن ممزقاً . وعلى العكس من ذلك فإنه منذ اللحظة التي بدأ الكاتب فيها يتوقف عن أن يكون شاهداً على العالم ، وتحول إلى أن يكون ضمير العالم التعس (حوالي ١٨٥٠) كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل ، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها . ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية ، وأصبح الأدب كله منذ فلوبر حتى عصرنا يواجه بدرجة متشككة قضية اللغة . وبدءاً من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعاً لذاته . إن الفن الكلاسيكي لم يكن يتذوق على أنه شيء شديد القرب من اللغة ، بل على أنه اللغة ذاتها ؛ أي على أنه أداة شفاقة ، ودوران دون ترسب ، وتقدير مثالي لما يسمى «بالروح العالمية» ، ولمشهد تزييني يفتقد الكثافة والمسؤولية . والحدود التي وضعت للون ذلك الأدب كانت حدوداً اجتماعية وليست حدوداً طبيعية . ولكن بدءاً من نهاية القرن الثامن عشر بدأت هذه الشفافية تهتز ، وبدأ الشكل الأدبي ينمى «قوة ثانية» مستقلة عن القوى اللغوية التي كانت تكمن في الإيجاز والتورية ؛ بدأ يشذ ؛ يغرب ؛ يتغنى ؛ وأصبح يعرف معنى «الثقل» . ولم يعد الأدب يتذوق على أنه دائرة مغلقة في طبقة اجتماعية خاصة ، ولكن على أنه كتلة متماسكة ، عميقة ومملوءة بالأسرار ، تحمل رائحة الحلم والتهديد معا^(٧) .

على هذا النحو لم يعد الأسلوب ذا دلالة جماعية عامة ، يمكن من خلالها - كما كان يرى جرينجر - تصنيف عمل ما في جنس أدبي معين ، من خلال تعرف «ما فوق الرمز» ، الذي يحدد السمات العامة للأجناس والأنواع الأدبية ، وإنما أصبح الأسلوب أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامة ، نشداناً لتحقيق السمات الفردية للمؤلف ، التي أشار بارت إلى أنها تلغى شفافية السمات العامة لكي تحل محلها الثقل والمسؤولية ورائحة الحلم والتهديد معا . فالأسلوب إذن عند بارت فردي ، على حين أن الكتابة جماعية . وإذا كانت الكتابة عملية توصيلية تؤكد انتهاء المتحدث إلى جماعة ، ومخاطبته إياها ، وحرصه على أن يتخذ موقفاً منها ، فإن الأسلوب يمثل لغة تكتفي بذاتها ، دون أن يكون لها - بالضرورة - أبعاد التوصيل الواضحة ، التي تتوافر للكتابة . ومن هنا تتأكد غربة الكاتب وتفرده ووحشته ، بدلاً من تأكيد انتمائه واتصاله في حالة الكتابة . ومن هذه الزاوية فالأسلوب أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة ، يتم التمتع بها دون أن يتلمس لها بالضرورة «معنى» . والشعر الحديث يمثل تمثيلاً واضحاً لهذه الظاهرة . وقد يمثلها كذلك الرفص والرسم الحديث . وفي كل هذا يبدو الأسلوب وكأنه شيء صادر عن عمق الجسد والروح معا ؛ كأنه «لغة ذات اكتفاء ذاتي» ، لا تسبح

هناك فكرة الاعتماد على «المجازة» بمعنى اللجوء إلى تصور خط محوري يمثل المعدل العادي للاستخدام اللغوي . وتكون مجازة هذا الخط الافتراضى بداية الأسلوب . وقضية المجازة والخط المحوري قضية يلجأ إليها البنائيون كثيرا في قياس الظواهر اللغوية . وهي تدفعهم غالبا إلى الاستعانة بعلم الإحصاء ووسائله التوضيحية . ويبالغ كثير من أتباع المذهب ومقلديه في هذه الاستعانة ، حتى تستغلق الظاهرة الأسلوبية ذاتها ، وتتحول إلى مجموعة من الإحصائيات والجداول والرسوم البيانية والخطوط المتشابكة المستقيمة والمنعرجة . وغالبا ما يتعثر الدارس نفسه في خيوط هذه الشبكات فلا يستطيع الخروج بنتائج واضحة . لكننا إذا أردنا أن نضرب مثالا مبسوطا لظاهرة المجازة فيمكن اللجوء إلى المثال الشائع : إذا قلت «البحر أزرق» فأنت تتكلم وأنت في «درجة الصفر» التعبيرية ؛ لكن عندما تقول مثل هومير : «البحر بنفسجي» ، أو «البحر خمرى» فأنت تصنع أسلوبا .

ومن وسائل التفريق أيضا بين الأسلوب والكلام أن يقال عن الأسلوب إنه هو الكلام المقصود لذاته ، الذى لا يهتم «بماذا يقول» ، ولكنه يهتم «بكيف يقول» . وهو في نهاية المطاف يلتقى مع مبدأ المجازة الذى أشرنا إليه .

٣ - تنوع المدارس الأسلوبية :

على هذه الأسس التى أشرنا إلى بعضها تنوعت الدراسات الأسلوبية وتفرعت ، وأصبح من المتعذر أن ترصد دراسة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلم . ويكفى هنا أن ننقل الإحصاء الذى أجراه هاتزفيلد عن المؤلفات التى كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (١٩٠٢ - ١٩٥٢) ؛ إذ وصل بها إلى ألفى مؤلف^(٩) ؛ أما الزوايا التى تضيئها هذه المؤلفات فهى تتعدد بتعدد زوايا النشاط الإنسانى التى تتصل باللغة . وهى في نهاية المطاف الوسيلة الرئيسية للتعبير عن مجمل الأفكار والأحاسيس البشرية . ويضرب ببيرو جيرو مثالا للزوايا التى يمكن من خلالها التقاط الظاهرة اللغوية الأسلوبية ودراستها ، بمدينة كبيرة ترتبط قرية ما بها بثلاثة طرق ؛ طريق رئيسى يربط بين أقاليم الدولة ؛ وطريق إقليمي ؛ وطريق متعرج يمر من خلال الغابة . فإذا أردنا أن نجرى دراسة على هذه الطرق فإن أمامنا احتمالات كثيرة :

١ - إما أن تقوم دراسة على الطرق فى مجملها بوصفها وسيلة ربط بين هذه المدينة وتلك القرية . ولا بد أن تهتم الدراسة بالسروراء الأهمية التى دفعت إلى إنشاء أكثر من طريق بينهما : هل تحتاج المدينة إلى المنتجات الزراعية للقرية ؟ أو يحتاج الطلاب فى القرية إلى التردد على مدارس المدينة ، لعدم وجود نظير لها عندهم ؟ أو يحتاج القرويون إلى شراء ما يلزمهم من المحال الكبرى فى المدينة ، ويحتاج المرضى منهم إلى التردد على مستشفياتها ؟ أو أن أهل المدينة يذهبون لقضاء عطلة نهاية

إلا فى الأعماق الأسطورية والخاصة والسرية لمؤلف ما ، لكى تولد من خلالها التشكلات الأولى للكلمات والأشياء ، وتستقر الموضوعات الكبرى .

أما الكتابة فى هذا التصور فهى تتم نتيجة للوعى والاختيار ، وتتخذ لها هدفا معينا ، ومن هذا المنظور يفرق بارت بين ثلاثة أنماط من الكتابة :

أ - الكتابة الإشارية ؛ ويقصد بها معنى قريبا من الذى كان يقصده جرينجر حين تحدث عن «ما تحت الرمز» ، وهو مجمل الإشارات الاصطلاحية التى يلجأ إليها جنس من الأجناس الأدبية ، لوضع تخوم لغوية لما يدخل فى إطاره ، مثل الوزن والقافية فى الشعر ، والحوار فى المسرح ، وسيادة قانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) فى بعض أزمنة الإنتاج المسرحى ، وهذا اللون من الكتابة الإشارية هو فى الواقع أفنعة تتقدم الفكرة من خلالها . وقد بلغ ازدهاره فى القرن السابع عشر ؛ وفى إطاره عادة تزدهر الخصائص المنسوبة إلى اللغة ، أكثر من ازدهار الخصائص المنسوبة إلى الكاتب .

ب - الكتابة ذات الدلالة ، التى تشحن بقيم لغوية معينة ، وتتحول معها فى مجتمع معين إلى ما يشبه الرمز الجبرى ، بحيث تثير من خلال طرحها مجمل القيم المرتبطة بها ، بصرف النظر عن علاقة هذه القيم بالمعنى اللغوى الأولى ، أو بالمعنى القاموسى . فكلمة «هيريوشيا» فى معناها القاموسى أو الجغرافى تحمل معنى محددا لمدينة معينة ؛ ولكن دلالة «القيمة» ربطتها فى المجتمع العالمى ببداية التدمير النووى الشامل ، وبما يتوالد عن هذا المعنى من أخطار تهدد الاستقرار أو السلام أو الحياة البشرية . . . الخ .

ج - كتابة الالتزام ، ويقصد بها هنا الالتزام السياسى على نحو خاص ، حين يشف الكاتب من خلال استخدام مصطلحات معينة لا عن فكره فقط ، ولكن عن لونه وميوله السياسية . فالاختيار بين كلمتى «فدائى» و «إرهابى» ، و «فتح مدينة» أو «احتلالها» ، و «الثورة» أو «التمرد» ، و «الانتشار» أو «التوسع» ، و «العمال» أو البروليتاريا . . الخ ، كل هذه اختيارات نشف عن موقف الكاتب العقائدى . ويمكن من خلال تتبعها وتسجيلها الاهتداء إلى حكم معين فى هذا الاتجاه أو ذاك .

على أن هذه الأنماط الثلاثة للكتابة تتداخل ، ويمكن أن يشتمل العمل الواحد عليها جميعا ؛ لأنها تعود إلى نفس الكاتب التى يتم فيها الالتحام بين «الكتابة» و «اللغة» . وهو الالتحام يجعل كل تعبير متضمنا للقصد والحكم والاختيار .

إلى جانب هاتين الإجابتين من جرينجر وبارت حول الوسائل التى يتم بها التفريق بين الأسلوب وغير الأسلوب من الكلام ، هناك إجابات أخرى لا نريد أن نقف أمامها بالتفصيل ، وسنكتفى بالإشارة إلى بعضها إشارات سريعة^(٨) .

(١٩٤٧) ، تلميذ اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) ، وخليفته في كرسي الدراسات اللغوية بجامعة جنيف . وإذا كان دي سوسير يعد مؤسس علم اللغة الحديث فإن بالي يعد مؤسس الأسلوبية التعبيرية .

كان دي سوسير من قبل قد رفض تصور المدرسة التاريخية التقليدية للغة ، الذي يقوم على أن اللغة « تصور مثالي » يقف وراء جميع الكلمات ، مثل فكرة التجار التي تقف وراء قطعة الأثاث . وكان دي سوسير يرى أن اللغة خلق إنسان ونشأ للروح ، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار ؛ فليس جانب الفكر الفردي فيها أقل جوهرية من جانب الجذور الجماعية . ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب ، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين . وهذه النقطة الأخيرة هي التي حاول بالي التركيز عليها .

كانت البلاغة القديمة في هذا الصدد تلجأ إلى فكرة « قوائم القيمة الثابتة » ، التي تسند إلى كل شكل تعبير « قيمة جمالية » محددة . ومن خلال هذا التصور كان يتم تقسيم الصور إلى « صور زيادة » ، مثل التكرار والمبالغة والتتابع والإطناب ، وصور بالنقص ، مثل الإيجاز والحذف والتلميح ، والانطلاق من ذلك إلى تقسيم الأسلوب ذاته إلى طبقات : أسلوب سام ، وأسلوب متوسط ، وأسلوب مبتذل ، وما أدى إليه ذلك من رسم دائرة فرجيل في الأسلوب كما أشرنا .

لكن نظرية « القيمة الثابتة » تعرضت لالوان كثيرة من النقد ، كان من أشهرها ما أشار إليه رينيه ويليك^(١) من أن « قيمة الأداة التعبيرية » تختلف من سياق إلى سياق ، ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر . فحرف العطف (الوار) عندما يتكرر كثيرا في سياق قصة من قصص الكتاب المقدس ، يعطى للتعبير معنى الاطراد ، والوقار . لكن هذه الوار لو تكررت في قصيدة رومانتيكية فإنها قد تمنى مشاعر تعريق وإبطاء في وجه مشاعر ساخنة متدفقة .

في مقابل نظرية القيمة الثابتة برزت نظريات أخرى ، مثل نظرية المقابلات عند ولهم شنيذر ، التي تعتمد على رصد التوازن في الأسلوب من خلال التقابل بين الحس والمجرد ؛ بين عناصر النقص وعناصر الزيادة ؛ بين المحدد والقضاض ؛ بين البسيط والمزركش ؛ بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب الذاتي ؛ بين الأسلوب الشفاهي والأسلوب الكتابي . الخ . ويهدف شنيذر من وراء فكرة التوازن إلى السحث عن قوانين القيم داخل الأسلوب ذاته ، والاهتداء إلى قوانين نابعة منه ، بدلا من قوانين القيم الثابتة التي كانت مفروضة عليه سفا ومن خارجه .

أما شارل بالي فتقوم نظريته على دراسة ما أسماه : « المحتوى

الأسبوع في هدوء ؟ » . الخ . هذا النوع يشبه في مجال الدراسات الأسلوبية دراسة اللغة بوصفها إمكانات قائمة « بالقوة » ، توضع في خدمة الجماعة التي تستعملها بصفة عامة .

٢ - يمكن أن تقوم دراسة تتبع الطوائف التي يغلب عليها استعمال طريق أو آخر من هذه الطرق : هل يأخذ الطلاب الطريق الإقليمي لأنه أنسب لاستخدام الدراجات ؟ وهل يفضل المرضى الطريق الرئيسي الذي يصب قريبا من وسط المدينة حيث المستشفى ؟ وهل يفضل المزارعون طريق الغابة لهدوئه أو لأنه أنسب لحركة الدواب ؟ وهذا النوع من الدراسة يشبه في مجال الدراسات اللغوية والأسلوبية دراسة اللغة الجماعية التي تخصصت بالاستعمال لطائفة ما ، سواء كانت هذه الطائفة طائفة فنية أو طائفة اجتماعية . وهو تقسيم يقود إلى كثير من أنواع الدراسات الممكنة في هذا المجال .

٣ - يمكن أن تتم الدراسة من خلال فرد معين : لماذا لا يستخدم هذا المزارع طريق الغابة المتعرج أبدا ؟ هل لعب في الطريق ؟ أو لعب في قدميه ؟ أو لحوف قديم من الحيوانات نشأ في نفسه منذ كان طفلا ، وكانت جدته تقص عليه بعض الحكايات المخيفة في هذا المجال ؟ . الخ . وهذا النوع من الدراسة يشبه دراسة العادة اللغوية الفردية .

٤ - يمكن دراسة الطريق من خلال فرد معين : لماذا سلك هذا المريض في صباح الأحد الماضي الطريق الرئيسي لكي يذهب إلى أداء الصلاة ؟ هل كان سيمر على أحد ليصطحبه معه ؟ هل كانت السماء تمطر وطريق الغابة مغلقا ؟ هل يحتاج طريق الغابة إلى حذاء قوي وحذاءه كان مقطوعا ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا لم يصلحه من قبل ؟ هل لأنه لا يملك ثمن الإصلاح ، أو لأن الإسكافي كان مشغولا بزواج ابنته التي تزوجت هذا الأسبوع بعد قصة حب مشهورة في القرية مع . الخ . وهذا يشبه الدراسات النفسية الفردية في الأسلوب^(٢) .

هذا المثال الذي ضربه جيرو ، والإحصاء الذي قام به هاترفيلد ، يوضحان الصعوبة التي تكمن في محاولة رسم « بانوراما » موجزة وشاملة في الوقت ذاته للدراسات الأسلوبية الحديثة . ومع هذا فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة ، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة . ومن هذه الزاوية يمكن رصد اتجاهين كبيرين في دراسة الأسلوب الحديث هما : الاتجاه الجماعي الوصفي ، أو أسلوبية التعبير ؛ والاتجاه الفردي ، أو الأسلوبية التأصيلية . وسوف نحاول إعطاء فكرة عن كل من الاتجاهين .

أولا : الأسلوبية التعبيرية :

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية - Stylistique de L'expression ، وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية - Stylistique descriptive ، بعالم اللغة السويسري شارل بالي (١٨٦٥ -

نسبة التردد العامة للمفردات . وقد تابعت الحركة الأمريكية منهج جيرو الإحصائي ، وظهرت دراسات كثيرة أبرزها ما كتبه سدلو Sedlow .

الأسلوبية البنائية : هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن ، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة . وهي تعد امتداداً متطوراً لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية ، كما تعد أيضاً امتداداً لأراء دي سوسير الشهيرة ، التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة Langue وما يسمى الكلام Parole . وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبيه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة ، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين ، ودراسة الأسلوب الفعل في ذاته ؛ أي أن هنالك فرقاً بين مستوى اللغة ومستوى النص ؛ والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق . وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية ؛ فجاكوسون يدعو إلى التفريق بين الثنائي (رمز - رسالة) Code - Message وجيوم يطلق عليه (لغة - مقالة) Langue - Discours ؛ أما جيسليف فيجعل التقابل بين (نظام - نص) Systeme - Texte ؛ ويتحول المصطلح عند تشومسكي إلى ثنائية بين (قدرة بالقوة - ناتج بالفعل) competence-performance . وهذه المصطلحات على اختلافها تشف عن مفهوم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب ، كان قد أطلق شرارته دي سوسير ، وطوره بالي ، وأكماله البنائيون المعاصرون . ويركز جيوم على أثر هذه التفرقة في الأسلوب ، حين يبين أن هنالك فرقاً بين « المعنى » و « فاعلية المعنى » في النص ، وأن كسل « رمز » يمر بمرحلة « القيم » الاحتمالية على مستوى المعنى ، ومرحلة « القيمة » المحددة المستحضرة على مستوى النص . وقد تقود المبالغة في هذا التحليل إلى القول بأن الرمز اللغوي لا يوجد له معنى قاموسي ، ولكن توجد له استعمالات سياقية^(١٤) .

أما رومان جاكوسون فقد ركز في تحليله للثنائي (رمز - رسالة) على الجزء الثاني منها - دون أن يهمل الأول - لأنه يعتقد أن « الرسالة » هي التجسيد الفعلي للمزج بين أطراف هذا الثنائي . وهو مزج عبر عنه جاكوسون حين سمي إحدى دراساته حول هذه القضية : « قواعد الشعر وشعر القواعد » Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire وهو يعني بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة ؛ وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق . لقد تصور جاكوسون خريطة تجسدية توضح المراحل التي تمر بها « الرسالة » بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) والمستقبل (السامع أو القارئ) . وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على النحو التالي :

العاطفي للغة . وهي تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام . وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء في أنه لا يقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها ، ولكنه يمتد إلى اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية . وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة ، ليلاحظ العلاقة التي يمكن قيامها بين المحتوى العاطفي والصيغة التي يصب فيها . فإذا كان موقف الشفقة يستثير عبارة مثل « يا للمسكين ! » فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز . ويمكن اكتشاف المحتوى العاطفي للتصغير من خلال إثارة للرقعة أو للضعف . كذلك يمكن تبين المحتوى العاطفي لفعل الأمر من خلال السياق والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه ؛ فهناك فرق في المحتوى العاطفي بين الصيغ التالية :

« افعل هذا ! افعل لي هذا ! بربك افعل هذا ! أرحني وافعل هذا ! » . فمع أنها جميعاً عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب المذكور ، فإن المتعلقات تشف عن محتويات عاطفية مختلفة .

واهتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية . وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية . وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة شده إلى دراسة « القوة التعبيرية في لغة الجماعة » ، دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها . وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . وكذلك وضعه منهجه الذي اتبعه على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية ، متن حيث طرحه حول التعبير سؤالاً محدداً هو : « كيف » وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير أو مصادره^(١٥) .

شارل بالي إذن هو رائد الأسلوبية اللغوية الجماعية الوصفية ؛ وكتاباته في هذا المجال ، التي بدأت منذ سنة ١٩٠٥ ، أحدثت تأثيراً واسعاً في كثير من المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده ، وعلى نحو خاص تلك التي تأثرت بالترعة الوصفية في منهجه . ومن هؤلاء أصحاب الاتجاه الشكل ، الذي بدأ في روسيا في العشرينيات من هذا القرن ، ثم انتقل إلى أوروبا مع انتقال علماء من أوروبا الشرقية ، كتبوا ومازالوا يكتبون بالفرنسية والإنجليزية ، مثل رومان جاكوسون ، وتودروف على نحو خاص . وكانت قمة تأثير هذا المنهج الوصفي في اللجوء إلى الأسلوبية الإحصائية أو العددية ، خصوصاً على يد بيير جيروفي كتابه الخصائص الإحصائية للمفردات^(١٦) ، الذي بين فيه حجم الفائدة التي يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف ، ودلالة تكرار كلمة ما عدداً معيناً من المرات . ومن خلاله أمكن - كما فعل جيرو نفسه - مناقشة نسبة كتاب لمؤلف أو تأكيد نسبة كتاب مشكوك فيه ، وذلك من خلال رصد

وبروست وفلوبير وبلزاك وغيرهم رمزا للمدرسة حية ، زاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية ، وأخصبت الفرعين في وقت واحد . غير أن هذه المزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية ليست بدورها من ابتكار البنائيين ، وإنما هي ترجع إلى اتجاه آخر في دراسة الأسلوب كان قد واكب اتجاه « شارل بارلي » في الأسلوبية التعبيرية الجماعية ، في الربع الأول من هذا القرن ، وهو اتجاه المدرسة المثالية الألمانية ؛ وهو ما يطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية ، أو الأسلوبية الأدبية ، الذي يندرج تحت الأسلوبية التأصيلية ؛ وهو ما نود الوقوف أمامه في الفقرات التالية :

ثانيا : الأسلوبية التأصيلية .

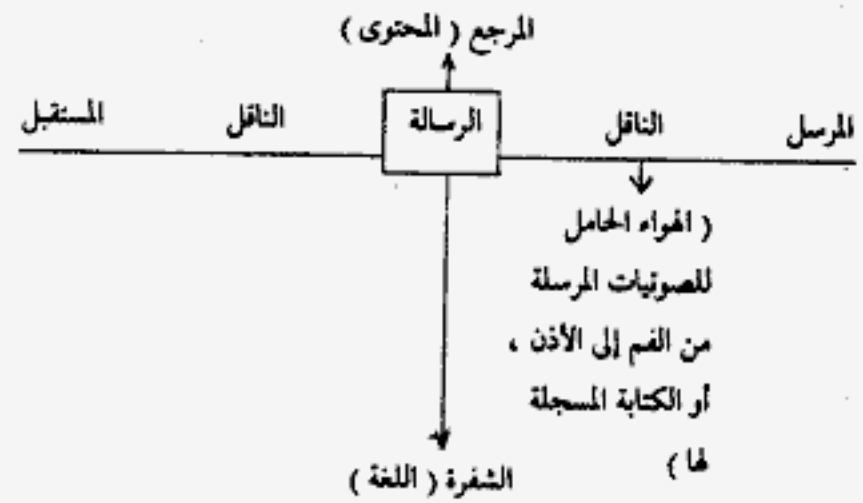
إذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هي طرح السؤال : « كيف » حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأصيلية La stylistique génétique تهتم بأسئلة أخرى مثل « من أين » و « لماذا » ، وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث بحسب اتجاه المدرسة التي ينتمي إليها ، وبحسب لون اهتماماتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأدبية . الخ . ويمكن أن نقف سريعا أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية :

١ - الأسلوبية النفسية الاجتماعية :

في سنة ١٩٥٩ كتب الباحث الفرنسي هنري مورير كتابا عن « سيكولوجية الأسلوب »^(١٧) ، طرح فيه نظريته التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه « رؤية المؤلف الخاصة للعالم » من خلال أسلوبه . واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل « الأنا العميقة » ، وأن هذه التيارات ذات أنماط مختلفة . والتيارات الخمسة الكبرى هي : القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم ؛ وهي الأنماط التي تشكل نظام « الذات الداخلية » .

وقد يظهر كل نمط منها في شكل إيجابي أو سلبي ؛ فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف ، والإيقاع قد يكون متسقا أو ناشزا ، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة ، والالتحام قد يكون واثقا أو مترددا ، والحكم قد يكون متفائلا أو متشائما .

وبحاول مورير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التي تلتقي معها ، كالأفعال والصور ، واختيار صيغة المضارع أو المستقبل أو الأمر ، واستخدام علامات الترقيم على نحو معين ، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب أو علامات الاستفهام ، واللجوء إلى ألوان من الحروف الصوامت ، أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة ، ودلالات ذلك كله على ما يسود « الأنا العميقة » . وهذه المحاولة - على جودتها - يعيها - كما يرى بيير جيرو - كثرة التفريعات والتقسيمات ، واحتمال عدم دقة النتائج . فما قد



وكل اتصال بشري لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر ، سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر . والوسائل اللغوية التي يتم بها التوصيل تختلف تبعا لعوامل كثيرة ، ولكن تبقى لها بعض الثوابت التي تحكم في هيكل البناء اللغوي ، ويمكن أن تكون مفتاحا له . وهذه الثوابت يسميها جاكوبسون الموصلات أو مغيرات السرعة ؛ ومن بينها هذا التقسيم الثلاثي للضمائر إلى ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب ، الذي يلتقي مع تقسيم ثلاثي لوظائف اللغة ، يتمثل في الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) ، والوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب) ، والوظيفة الذهنية (هو الغائب) ؛ ويلتقى أيضا مع تقسيم ثلاثي في العمل الأدبي ، يتمثل في المؤلف (أنا) والقارئ (أنت) والشخصيات (هو) ؛ ويرتبط ذلك في النهاية بمحور بعض الأجناس الأدبية إلى استعمال بعض هذه الموصلات أو مغيرات السرعة دون بعضها الآخر . فالشعر الملحمي مثلا يركز على استعمال ضمير الغائب ، ومن ثم على الوظيفة الذهنية للغة ، في حين أن الشعر الغنائي يركز على ضمير المتكلم ومن ثم على الوظيفة التعبيرية .

لقد طرحت مدرسة الأسلوبية البنائية مبادئها تلك في صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية ، مثل التحليل الدقيق الذي قدمه ليفي شتراوس ورومان جاكوبسون لقصيدة القطط لبودلير سنة ١٩٦٢ في مجلة « الإنسان » ؛ ومثل الدراسة العميقة الغنية حول « بناء لغة الشعر » التي كتبها جون كوين وترجمت إلى معظم لغات العالم الكبرى ، وترجمت إلى العربية مؤخرا^(١٨) . ونتاج المدرسة البنائية من السعة بحيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل الآن^(١٩) ، لكننا نود فقط أن نشير إلى أنه إذا كان البنائيون قد تابعوا الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند « بالي » ، وتابعوا أيضا المنهج الوصفي عنده ، فإنهم تلافوا نقصا وقعت فيه مدرسة بالي حين قصرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من ناحية ، وحين أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية . وكان نتيجة ذلك أن ظلت هذه المدرسة بمعزل عن الحركة الأدبية في أوروبا والعالم في القرن العشرين . لكن مدرسة البنائيين غمست نفسها في قلب الحركة الأدبية ، وأصبحت كتاباتهم عن كورني وراسين وموليير وفكتور هيجو وبودلير وشاتوبريان

٥ - عندما يتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه ، هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه ، والعصر ، والأمة ؛ فكل مؤلف يعكس روح أمته .

٦ - الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية ، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة : « إن دعاء الخلق الشعري واحدة ، ولكننا يمكن أن نتناولها بدءاً من المنابع اللغوية ، أو من الأفكار ، أو من العقيدة ، أو من التشكيل » . ومن خلال هذه النقطة وضع سبيتزر طريقاً بين اللغة وتاريخ الأدب .

٧ - الملامح الخاصة للعمل الفني هي « مجاوزة أسلوبية » فردية ؛ وهي وسيلة للكلام الخاص ، وابتعاد عن الكلام العام . وكل « انحراف » عن المعدل في اللغة يعكس انحرافاً في مجالات أخرى .

٨ - النقد الأسلوبى ينبغي أن يكون نقداً تعاطفياً بالمعنى العام للمصطلح ؛ لأن العمل كل متكامل ، وينبغي التقاطه في « كليته » وفي جزئياته الداخلية .

لقد كان هذا المنهج التفصيلي الذي أورده سبيتزر في مقدمة كتابه الذي أشرنا إليه^(١٩) ذا أثر كبير في إخصاب النقد الأدبي وتحليله من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعي الذي كان لانسون يمثل قمته في بدايات القرن ، وارتكزت في النقد الأدبي مبادئ لم تكن شائعة من قبل .

(أ) النقد ينبغي أن يكون داخلياً ، وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه .

(ب) أن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه ، وليس في الظروف المادية الخارجية .

(ج) على العمل الأدبي أن يمدنا بمعايره الخاصة لتحليله ؛ وأن المبادئ المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تجريدات تعسفية .

(د) أن اللغة تعكس شخصية المؤلف ، وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يملكها .

(هـ) أن العمل الأدبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف .

ولقد أثار منهج ليو سبيتزر جدلاً شديداً ، بدءاً من الربع الأول من هذا القرن ، وعلى نحو خاص من أتباع دي سومير وشارل بالي ، الذين كانوا يهدفون إلى إقامة الأسلوبية اللغوية الخالصة . لكن من ناحية أخرى تكونت مدرسة أسلوبية حول مبادئ سبيتزر ، أطلق عليها اسم : الأسلوبية الجديدة ، أو الأسلوبية النقدية ، وتركزت على نحو خاص في الولايات

يسفر عنه التحليل على أنه خاصة للأنا العميقة عند راسين قد يكون في النهاية خاصة للتراجيديا الكلاسيكية ، ويبقى أيضاً أن هذا المنهج به ظلال من المنهج البيوجرافي ، الذي يعامل إنتاج المؤلف على أنه صدى لحياته ؛ وهو منهج أثبتت المناقشات النقدية العميقة التي دارت حوله أنه غير صلب العود .

٢ - الأسلوبية الأدبية :

تعد الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة « الأسلوبية التأصيلية » وأكثره تأثيراً في تاريخ « التعبير » في القرن العشرين ، بل إن رواد هذه المدرسة من المثاليين الألمان - كارل فسلر وليو سبيتزر على نحو خاص - يعدون من رواد حركة الأسلوبية في القرن العشرين . كانت الاتجاهات التي سادت في النقد الأدبي في القرن التاسع عشر ، والتي تنسب إلى آراء فولتير وستاندال وسانت بييف وهيوليت تين وغيرهم ، قد دخلت في مآزق بعد جيل الرواد بسبب عدم ارتباطها الوثيق باللغة ، ومن ثم تعرضها للاختلاف الشاسع بين وجهات نظر النقاد ، أو للابتعاد عن الحقول الأدبية . ونبه كارل فسلر K. Vossler في أوائل القرن إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي : « لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما ، فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبثثة النص »^(٢٠) . لكن الذي نما بهذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية هو العالم النمساوي ليوسبيتزر Leo Spitzer . وقد كتب مؤلفاً مهماً عن علم اللغة والتاريخ الأدبي Linguistics and Literary History . وفي مقدمة هذا الكتاب عرض سبيتزر للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة سرفانتس ، وفيدر ، وديدرو ، وكلوديل . وتتلخص خطوات المنهج عند سبيتزر في النقاط التالية :

١ - المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة . وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته كما قال برجسون .

٢ - الإنتاج كل متكامل ، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه ؛ ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلي .

٣ - ينبغي أن تفقدنا التفاصيل إلى « محور العمل الأدبي » ؛ ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل . ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من تفاصيله .

٤ - نحن نخترق العمل ونصل إلى محوره من خلال « الحدس » ، ولكن هذا الحدس ينبغي أن تمحصه الملاحظة في حركة ذهاب وعودة ، من محور العمل إلى حدوده ، وبالعكس . وهذا الحدس في ذاته هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس في الإصغاء إلى الأعمال الأدبية .

التعبيرية عند شارل بالي ، في خلق اتجاه نقدي لغوي ، يحظى اليوم باحترام اللغويين والنقاد والمبدعين ، ويقتررب بهذا الفرع من فروع الدراسات الإنسانية من روح العلم التجريبي في شكل الأسلوبية الحديثة .

المتحدة الأمريكية عند علماء مثل داماسو أونسو-Damaso Alonso وهاتزفيلد Hatzfeld ، وامتدت آثارها كذلك - كما رأينا - لتؤثر على اتجاه أصحاب الأسلوبية البنائية ، ولتتضافر آثارها مع آثار المدرسة التي كانت منافسة لها ، وهي مدرسة الأسلوبية



مركز تحقيقات تكميلية في علوم إيسلوي

الهوامش

- | | |
|--|--|
| (١٢) Ph. Van-Tieghem. Stylistique. dictionnaire der litteratures. paris 1968. V. 3. P. 3753. | (١) G. Mounin: Stylistique Encyclopedia Univer. V. 15. p. 466 |
| (١٣) Les caracteres statistique du vocabulaire. Paris 1954. | (٢) Le Petit Robert. 1976. pp. 1622 et 1700. |
| (١٤) Voir: T. Todorov: Ou'est- ce que le structuralisme? Paris 1968: Introduction generale. | (٣) Pierre Guiraud. La stylistique. Paris 1975. p. 17. |
| (١٥) ترجمنا هذه الدراسة إلى العربية وقد نشرت مقدمتها بعنوان « مقدمة في بناء لغة الشعر » بمجلة « المتدى » الخليجية عددى يونيو ويوليس سنة ١٩٨٤ . | (٤) Ibid. |
| (١٦) لمزيد من التفاصيل راجع مقدمتنا لترجمة بناء لغة الشعر . | (٥) R. Wellek. La theorie litteraire. La traduction francaise. paris. 1971. p. 241. |
| (١٧) La psychologie des styles. paris 1959. cite par. p. Guiraud op. cit. | (٦) M. Dufrenne. Style. Encyclopedia Universale. V. 15. p. 463. |
| (١٨) R. Wellek. op. cit. | (٧) Roland Barthes. Le degre zero de l'écriture. Paris 1972, p. 8. |
| (١٩) Voir. P. Guiraud. op. cit. pp. 65 et suivantes. | (٨) Voir. G. Mounin. op. cit. |
| | (٩) A Critical Bibliography of the New Stylistics (1902 - 1952) cite par Guiraud. op. cit. |
| | (١٠) Voir. P. Guiraud. La stylistique. op. cit, pp. 61 et suivantes. |
| | (١١) La theorie litteraire. op. cit. p. 246. |

الأسلوب الأدبي

من كتاب "مناهج علم الأدب"

ليونزف شتريلكا



شروط أولية عامة : يتمثل أهم الشروط الأولية بالنسبة لمناهج علم الأدب في مجال الأسلوب في تحديد مفهوم

الأسلوب الأدبي وتعريفه ؛ فهناك طائفة كبيرة جداً من الأخطاء - منها الأخطاء المثمرة المفيدة ؛ ومنها الأخطاء السقيمة الخطيرة - تولدت عن مجرد الجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبي ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت هذه المفاهيم الأسلوبية خاصة بفنون أخرى لا تقوم على اللفظ ، أو خاصة بلغة أخرى غير فنية ،

والحق أن الموضوع من التعقيد بحيث يصعب علينا اللجوء إلى طريقة النفي لتعريف الأسلوب الأدبي ، كأن نقول إن الأسلوب الأدبي ليس كذا أو ليس كذا . وليس من شك في أن الأسلوب الأدبي شيء آخر غير علم الأسلوب المعياري ، الذي يعلمنا كيف نكتب خطابات جيدة ، أو موضوعات إنشائية جميلة ؛ وأنه أيضاً شيء آخر غير المفهوم الأسلوب المعروف في تراث علم البلاغة المدرسية عند الأقدمين . ولكن محاولة التعريف تزداد صعوبة عندما ننظر إلى المفهوم الأسلوب في علم اللغة أو في علم الفنون الأخرى . وإذا كانت البحوث الأسلوبية التي تجري في مجال علم الأدب ، بحثاً عن الموضوع والهدف ، لا تطابق البحوث المناظرة لها ، التي تجري في مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك بين هاتين الطائفتين من البحوث نقاط تماس وخطوطاً متوازية وأموراً مشتركة تتمثل في طبقات من المواد بعضها فوق البعض الآخر : فهناك مسارات متوازية تسلكها بعض مشكلات تحديد الأنماط ، ومحاولات الاستيعاب المنهجية لمبادئ التشكيل في علم الأدب والعلوم المنصبة على الفنون الأخرى ، إلا أن الأسلوب الأدبي يظل مرتبطاً بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها . وهناك معارف في مجال علم اللغة ، يمكن أن يفيد منها عالم الأدب . وأياً كان الأمر فهناك اختلاف من الناحية المبدئية بين أن يقوم الإنسان ببحوث أسلوبية على لغة ما ، أو أن يقوم بدراست على الأسلوبيات المقارنة أو العامة من ناحية ، وبين أن يسمى الإنسان إلى استيعاب أسلوب أدبي وتصويره من ناحية ثانية . ولقد كان رينيه وليك^(١) محقاً في تأكيده هذا الاختلاف ؛ فقد أدى انصراف الباحثين عن التأمل في مناهجهم ، وكذلك الاتجاهات الساعية إلى المطلق في العلوم ، إلى أن زادت المشكلات غموضاً بدلاً من أن تزداد وضوحاً . وحتى في مجال الأسلوب المرتبط أشد الارتباط باللغة ، نجد أن هناك اختلافاً جوهرياً بين أن يدرس الإنسان أسلوباً لغوياً بصفة عامة ، أو أن يدرس أسلوباً أدبياً ؛ بل هناك - أولاً وقبل كل شيء - آخر - اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبي من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة .

التطبيقية في تحليل الأسلوب تنحصر في وصف شكل الأسلوب ، دون أن تخطو الخطوة الجوهرية إلى التفسير النقدي والدلالي .

وعندما قام رينيه ولبك^(٩) ، في ختام مؤتمر درست فيه مشكلات الأسلوب اللغوي من وجهة نظر علم النفس ، وعلم الأنثروبولوجيا الثقافية ، وعلم اللغة ، وعلم الأدب ، بعرض خلاصة نقدية تقويمية أخيرة بوصفه ممثلاً لعلم الأدب ، ذكر علم الأدب قائلاً عنه إنه العلم الذي ينبغي عليه ، وهو يدرس الأبنية والقيم الأدبية ، أن يستخدم النتائج التي يصل إليها علم اللغة شاكراً ، ولكنه يبين بما لا يدع مجالاً للشك ، أن هناك نقطة يتجاوز فيها موضوع الأدب إدراك علم اللغة ويمتنع عليه . وهناك - على العكس - حالات يؤدي فيها الفصل الأساسي بين الأسلوب اللغوي والأسلوب الأدبي إلى نتائج تحوّلها المشكلات . أما توربين^(١٠) فينظر بعد هذا الفصل بين الأسلوب اللغوي والأسلوب الأدبي إلى مشكلة الأسلوب الأدبي من ناحية المعنى التربوي للأدب . وهنا يحق لنا أن نتساءل عما إذا كان توربين قد أخذ جانب المضمون وانحاز إليه انحيازاً مفرطاً . ويحق لنا أن نتساءل أيضاً عن المقصود بالمعنى التربوي ، وهل هو مذهب حزب من الأحزاب ، أو هو الإنسانية بمفهومها الشامل .

ليس مجال البحث في الأسلوب هو أفصح مجالات علم الأدب وأكثرها قرباً من المركز ، بل هو أيضاً المجال الذي يقل فيه الاتفاق والوضوح . وإذا كان بعض علماء الأدب وعلماء اللغة يرون أنه من المهم أن يعهد بدراسة الأسلوب إلى علم آخر هو علم الأسلوب ، يتجاوز حدود علومهم ، فإن هذا الرأي لا يعين على إيضاح شيء . والكتب التي تحمل عنوان « علم الأسلوب » لا تدعى كلها أنها تسعى إلى إيضاح غوامض الأسلوب الأدبي ؛ هذا إلى أنها مختلفة في مبنائها أشد الاختلاف ؛ فمنها علم الأسلوب العام ، ومنها علم الأسلوب المقارن ، وهما يتصلان باللغة على نحو عام ، ويستبعدان الأسلوب الأدبي أحياناً ، أو يضمّانه إليهما في بعض الأحيان . ونحن نلاحظ - من الناحية الأخرى - أن الطموح إلى مثل هذه الأهداف البعيدة لا يأخذ دائماً شكل « علم أسلوب » يضمه كتاب بين دفتيه . فهذا هو داما زو ألونزو^(١١) - على سبيل المثال - يشرح في كتابه الشهير « الشعر الأسباني » ، رأيه المتمثل في أن علم الأسلوب هو في حقيقته علم الأدب أصلاً . أما ولبك^(١٢) فيرفض بحق هذا الرأي ، نظراً لأن استيعاب العمل الأدبي يحتاج بالضرورة إلى موضوعات ومناهج تتجاوز المستوى اللغوي البحت ؛ فهذه المناهج والموضوعات ضرورية بالنسبة لعلم الأدب . أما ألفين أويستيس^(١٣) فيطلق تعميمات تصل به إلى حد القول عن أصحاب علم الأسلوب من الفرنسيين إنهم يتجهون وجهة وضعية ، وإنهم يطمحون إلى هدف بعيد هو تكوين علم خاص للأسلوب ، يتضمن نظراً شاملة على كل العناصر الأسلوبية للغة . وهناك مؤلفات عدة ، منها مؤلفات جيسرو^(١٤) وسكيايني^(١٥) ، يبدو أنها تؤكد ،

ومن المؤكد أن هوجو كون^(١٦) على حق في تنبيهه إلى أن عالم الأدب يحتاج في دراساته التحليلية على الأقل إلى قدر من علم اللغة ، يكفي للفهم اللغوي للنصوص ، كما يحتاج عالم اللغة إلى قدر من المقولات الأدبية ، يكفي للإحاطة اللغوية بالنصوص الأدبية . ومع هذا فليس هناك شيء يفتقر إلى المشروعية أكثر من أن يقوم عالم الأدب بقصر كل الظواهر اللغوية ، بما فيها الظواهر غير الأدبية ، على مقولات أدبية ، أو يحاول عالم اللغة قصر المشكلات الأسلوبية الأدبية على مقولات لغوية . فعلى الرغم من أن علم الأدب وعلم اللغة ، في مجال الأسلوب على وجه الخصوص ، يهتمان جزئياً بالظواهر اللغوية نفسها ، فإن هدف كل علم يختلف عن هدف العلم الآخر كل الاختلاف . ثم إن موضوع علم الأدب لا ينطبق على موضوع علم اللغة إلا جزئياً ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكونا شيئاً واحداً .

ومن الممكن أن تكون المعلومات اللغوية ، بدءاً بالفونولوجيا ، ووصولاً إلى الكلمة والعبارة ، بل إلى الأشكال والأبنية التي تتجاوز الجمل - إذا أخذنا برأي كايزر^(١٧) وليفين^(١٨) - مهمة بالنسبة إلى علم الأدب . وهكذا يلوح الوضع أكثر تعقيداً ، نظراً إلى أن العلاقة بين اللغة والأدب علاقة ديكالكتيكية ؛ فليست اللغة وحدها هي التي تؤثر على الأدب ، بل إن الأدب بدوره يؤثر على اللغة . على أن الشيء الذي يهم علم الأدب والإحاطة به هو ماذا صنع دانتي وتشوسر وجوته وبوشكين للأدب ، لا ماذا صنعوا للغة . وإذا كانت هذه المشكلات يتداخل بعضها في البعض الآخر ، فليس معنى هذا أنها واحدة في جوهرها . ولقد بين ولبك^(١٩) في أكثر من موضع أن السؤال عن الأسلوب الأدبي ليس من شأن علم اللغة ، وأن الأدب من حيث هو ظاهرة ليس تابعاً كل التبعية للغة . ولهذا فإن ممثلي المناهج اللغوية الموضوعيين والكيسيين ، مثل نيكولاس رويت^(٢٠) ، عندما يدرسون الأسلوب الأدبي لا يفتأون ينبهون إلى أن حدود مجال علم اللغة لا بد من تجاوزها إذا أراد الإنسان أن يحيط إحاطة كاملة نسبياً بالظواهر الأدبية . ولهذا فإن المحاولات الشبيهة بمحاولات جيمس ثورن^(٢١) ، التي تقوم على إجراء تحليلات للأسلوب في إطار نماذج نحوية متطورة ، ستظل - على أكثر تقدير - مقصورة على نتائج جزئية ، ولن تصل - حتى في أكثر الحالات توفيقاً - إلى الوفاء التام بمطالب الأسلوب الأدبي من حيث هو ظاهرة متكاملة .

وهناك من علماء الأدب ، أمثال ريشارد أومان^(٢٢) ، من ينتظرون من علم اللغة ، وبخاصة من النموذج التحويلي للنحو التوليدي ، توضيح مشكلات الأسلوب الأدبي توضيحاً يشمل اتجاهين : أولاً توضيح المسائل الرئيسية الأساسية النظرية العامة ، وثانياً تحسين الناحية التطبيقية في تحليل الأسلوب . ولكننا إذا أنعمنا النظر في كلام ريشارد أومان ، اكتشفنا أن توقعاته في مجال التوضيح النظري هي أقرب إلى التفكير التنبؤي منها إلى الاعتماد على النتائج المثبتة ؛ وأن محاولته تحسين الناحية

الشكل . وهذه الأبنية تميز هذه النوعية الخاصة عن غيرها من نوعيات التعبير المشابهة تمييزاً يشهد عليه التكرار على نحو غير مألوف . وليس المقصود انحيازاً صارماً لا يعرف الاستثناء ، وإنما المقصود هو اتجاهات عامة ، وميول إلى ناحية بعينها . ولهذا نجد أن لوبومير دوليزيل^(١٨) عندما أجرى محاولة تقوم على الوصف العلمي الإحصائي ، وصف الأسلوب بأنه مفهوم احتمالي . وهذه التسمية لا تعبر عن شيء آخر سوى ما أطلق عليه في تراث العلوم الأدبية والفكرية اسم المفهوم النمطي .

لكن الأعمال الأدبية تتضمن مجموعات مختلفة من « النوعيات الخاصة » للتعبير ، لا تمثل الأسلوب في الأحوال كلها ؛ فقد تكون سمات أسلوبية متفرقة ، وقد تكون وسائل أسلوبية ، وقد تكون تكتيكاً أو طريقة ؛ وهي كلها أشياء أقل من الأسلوب ، أو هي أجزاء متفرقة في مواجهة الأسلوب من حيث هو ظاهرة كلية متكاملة . وقد أكد الممثلون الكلاسيكيون لبحوث الأسلوب الألمانية ، مثل فالنسل^(١٩) ، وأهم الممثلين للشكلائية الروسية ، مثل زيرمونسكي^(٢٠) ، أن هذه الكلية المتكاملة هي السمة الأساسية للأسلوب . كذلك نوه ميشال ريفاتير^(٢١) بهذه الكلية المتكاملة ، مستعينا بمفاهيم لغوية حديثة ، وأعلن لوبومير دوليزيل^(٢٢) إيمانه على الأقل بالفكرة الأساسية المجردة ، التي تقوم عليها هذه الكلية المتكاملة من منطلق مناهج رياضية إحصائية ؛ فهو يطلب من أي نظرية أسلوبية أن تقدم وصفاً للأسباب وللعوامل الأساسية المسؤولة عن اختلاف الأساليب .

ويرى أولريش ليو^(٢٣) أن الأسلوب يعني الكلية المتكاملة الشاملة لكل السمات المتفرقة ، التي تتسم بها « كيفية » التعبير . ومن البديهي أن النوعية الخاصة لكيفية التعبير ترتبط « بالمعبر عنه » ؛ فليس من الممكن أساساً أن نفصل بين « كيف نعبر » و « عما نعبر » . ولا يعني هذا مطلقاً تطابق العمل والأسلوب ، وإنما يعني فقط أن الأسلوب يرتبط بالكلية المتكاملة الشاملة للنوعية الخاصة للتعبير عما يعبر عنه العمل . الأسلوب يرتبط بالأبنية الخاصة التي تنشأ عن تفاعل كثير من السمات الأسلوبية المتفرقة للعمل — من ناحية النحو والإيقاع والبحر والصور البلاغية .. الخ . وهذه الكيفية الكلية للنوعية الخاصة للتعبير لا يمكن بطبيعة الحال فصلها عن الشيء الذي ينصب عليه التعبير ؛ فلا فصل بين الـ « كيف » والـ « ماذا » . وعلى هذا النحو أيضاً تقوم نظرية ويمسات^(٢٤) الأسلوبية ، التي ترى أن الأسلوب هو المعنى . وقد عرض ويمسات نظريته هذه في إطار دراسته الممتازة للأسلوب النثري لصامويل جونسون .

ويلفت النظر في المجال الأساسي للبحوث الأسلوبية أن أهم ممثلي الاتجاه الجديد إلى التشكيل العلمي لنظريات علم الأدب — مثل ريتشارد أومان^(٢٥) — يحرصون على الإشارة الواضحة إلى أن أفضل الدراسات ، من الناحية العملية ومن ناحية النتائج ، هي الدراسات التي قام بها النقاد ، أمثال ويمسات . ومعنى هذا

بالإضافة إلى آراء ألونزو ، أن هناك بصفة عامة اتجاهاً من هذا النوع بين أصحاب علم الأسلوب الفرنسيين والأسبان والإيطاليين .

وليس علم الأدب هو وحده الذي لا يمكن قصره هو وموضوعه على اللغة ؛ كذلك الأسلوب نفسه ، لا يمكن أن يعد هو واللغة شيئاً واحداً ، بل الأسلوب يتكون من سمات خاصة في نوعية المعالجة اللغوية في وقت ما . ولقد نبه ستيفين أولمان^(٢٦) إلى أن الأبعاد والمناهج المختلفة في دراسات الأسلوب تشترك بعامة في شيء واحد ، هو افتراض وجود هذه السمات المميزة للأسلوب ؛ وهي سمات تفصل الأسلوب عن اللغة بصفة عامة . وليس هناك إنسان يخطر بباله أن ينظر إلى أسلوب عمل أدبي مثلاً على أساس أنه مطابق للخصيلة اللغوية للعمل ، بل من الواضح أن أسلوب العمل يتألف من سمات معينة مميزة ومكونة للأبنية . هذه السمات تمثل وحدة متكاملة ، ولكنها لا تطابق الخصيلة اللغوية الكاملة للعمل . ويستنتج أولمان من ذلك أن علم الأسلوب لا يمكن — لهذا السبب — أن يكون فرعاً من علم اللغة ، بل هو علم خاص مواز لعلم اللغة ، يبحث في الظواهر اللغوية نفسها ، ولكن من وجهة نظره الخاصة . وليس هناك — من ناحية علم الأدب — اعتراض على هذا فيما يختص بالأسلوبية الأدبية ، مادام علم الأسلوب هذا يدخل في إطار أكبر هو إطار مناهج علم الأدب ، ولا ينطلق من استقلال ذاتي لعلم الأسلوب فيقصر المشكلات الأدبية على مشكلات أسلوبية لا أدبية .

كانت لفظة أسلوب Stil تطلق أصلاً على السمة الشخصية لخط اليد ، ثم استخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة — كأن تكون الحروف قصيرة وسميكة ومتباعدة مثلاً — ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوي لما هو مكتوب . وتفترض « النوعية الخاصة » أولاً وجود إمكان اختيار حر بين نوعيات مختلفة ممكنة ؛ واختيار هذه النوعية الخاصة هو قوام الأسلوب ، فما يقوم الأسلوب على الخصيلة الكلية للمكتوب . ولقد نبه ريتشارد أومان^(٢٧) إلى أن التمييز المهم بين المكونات الثابتة والمكونات المتغيرة في الأدب ليس على مايلوح لنا من الوضوح . بل إن المشكلة تزداد تعقيداً ؛ حيث إن الأمر لا يمكن أن يتلخص في مجرد المقابلة الجامدة بين المعايير اللغوية غير المتغيرة من ناحية ، وإمكانات الاختيار المتاحة التي تتسم هي أيضاً بأنها غير متغيرة من ناحية ثانية ، وإنما حقيقة الأمر هي أن هذه العوامل كلها تخضع لعملية تحور في إطار التطور التاريخي . يضاف إلى هذا أن إمكان الاختيار الحر ليس عشوائياً ، بل هو أيضاً يدخل في إطار يحكمه التطور التاريخي . وأما أن هناك « نوعية خاصة » فيفترض في المقام الثاني أن تكون هناك صفات خاصة مميزة لهذه الصفات النوعية ، وأن هذه الصفات هي التي تحدد الجوهر الحقيقي لهذه النوعية . إنها تتحدد عن طريق تكرار أبنية داخلية وخارجية ، تترك بصماتها على

يعطى سبيتر علم اللغة في زمانه الحق في النظر إلى اللغة نظرة « مجردة من الأحاسيس » ، من حيث هي حصيلة تطور ، ومن حيث هي وسيلة إيصالية تحكمها قوانين . ولكنه مع ذلك يطالب بشيء يرى أنه فوق الجدل ، وهو أن يكون لعلم الأدب الحق في أن يفهم لغة العمل الأدبي على أنه إبداع وتعبير عن أحاسيس ؛ ولهذا فإن الإحساس قادر على استيعابها .

وإذا كان سبيتر قد انطلق في ممارسته للبحوث الأسلوبية من بحوث ميكروسكوبية للتعبيرات اللغوية ، فإنه في إطار منهجه الفينومينولوجي كان يهدف دائماً إلى كلية الأسلوب في مجموعه المتكامل . كان ينطلق من السمات المتفرقة للنوعية الخاصة في العرض والتعبير بالعمل ، ساعياً إلى علاقات أكبر ، أو إلى المركز النفسى الذى ترتبط به هذه الأشكال ارتباطاً شرطياً ، ثم يعود مرة أخرى إلى تفسير سمات لغوية أخرى .

يبدو منهج سبيتر مناسباً على نحو خاص لخصوصية الأسلوب الأدبي من حيث هو لغة تعبير ، ومن حيث هو بنية كلية شاملة . ولكنه من الناحية النظرية قابل للجدل ، وهذا ما شغل به إميل فينكلر^(٢٨) منذ وقت جد مبكر . اعترض فينكلر بحق اعتراضاً أساسياً على منهج سبيتر قائلاً إن طريقة الدوران أو الذهاب والإياب لا يمكن قبولها ؛ لأن التعبير اللغوى الواحد يمكن أن يصدر عن دوافع مختلفة متباينة . ويواجه سبيتر هذا الاعتراض بالنتائج العملية المؤثرة التى توصل إليها ، ويواجهه برد نظري سليم يقول إن احتمال وجود مصادر للأخطاء ليس محكاً للحكم على قيمة منهج من المناهج .

وهناك منهجان شبيهان يستهدفان الإحاطة بالكلية المتكاملة للأسلوب ، فرّق بينهما ستيفن أولمان^(٢٩) تفريقاً مبدئياً ؛ وهما منهجان يتفاديان الرجوع بالاستنتاجات إلى مركز نفسى ؛ وهو الأمر الذى ذكرنا أن الخطر يحف به من الناحية النظرية . أما المنهج الأول فيصدر مثل منهج سبيتر عن وسيلة أسلوبية خاصة ، ويتجه منها إلى استجلاء إمكانات التأثير المختلفة ؛ وأما المنهج الثانى فيمكن أن نقول إنه يسير في الاتجاه العكسى ؛ فيصدر عن تأثير أسلوبى معين ، ويتجه منه إلى استجلاء الوسائل الأسلوبية المختلفة التى تكمن وراءه .

إن الأساس الذى تقوم عليه هذه الكلية المتكاملة للأسلوب ، هذه الوحدة التكاملية التى تجمع بين المسلك الباطنى والتعبير الظاهري ؛ هذه الكلية البنوية التى تتسم بالشمول ، وتذوب في الوقت نفسه في العناصر المتفرقة ، هى ما ألمح إليه مارسل بروسست عندما قال إن الأسلوب بالنسبة إلى المؤلف ليس مسألة تكنيك ، بل مسألة رؤية .

وبينما نجد أن بعض المحاولات الحديثة نسبياً لحل مشكلة الأسلوب الأدبي تتعثر — على الرغم من السعى المنظم إلى السبل الجديدة « لعلم النص الدقيق » — في الاختصار على بعض

أنهم يرون عن اقتناع أن هذه الدراسات تصدر — من الناحية المنهجية النقدية — عن « مجرد الحدس » ، وأنها « تتسلح — في مواجهة اللغو الفارغ الذى يصممها بالبعد عن العلمية — بسلاح الخبرة الأدبية وحدها ، وتحتفى بالشوب المهلهل للنحو التقليدى » .

وينبغى أن تحفز هذه الحقائق أصحاب النظريات الأدبية على التفكير ؛ لأنها ليست وليدة المصادفة إطلاقاً . فهناك أمور كثيرة في النظريات اللغوية الحديثة لا تفى ، على ما بها من علمية نسقية ، بما يتطلبه جوهر الكلية المتكاملة للأسلوب الأدبي ، بالقدر الذى يتحقق في مناهج ومسمات مثلاً . ولا يقتصر الأمر على أنه لا يجوز التقليل من شأن الخبرة الأدبية المشار إليها ، فليس « الحدس » المناسب بالضرورة منهجاً معرفياً ذاتياً خطيراً ، أو تعسفياً يصل بما هو غير قابل للإثبات إلى حدود المعجزات أو الأشياء المثيرة للمخاوف ؛ وإنما هناك مبررات بديهية ، وتفسيرات للنتائج الممتازة . وهناك نقطتان مهمتان في هذا المقام ؛ النقطة الأولى هى تفوق الحساسية الجمالية لدى الناقد النابه تفوقاً لا يستهان به على النظريات العلمية التكنيكية المجردة ؛ والنقطة الثانية هى تفوق لا يقل أهمية عن التفوق الأول ؛ تفوق هذه القدرة الاستشعارية الحساسة ، مرتبطة بالمرونة الشخصية المناسبة لاستيعاب العمل ، واللازمة لإدراك الأسلوب على أكثر الأنماط اللغوية تفصيلاً وتدقيقاً . ونحن لا نقصد إلى التقليل من شأن مثل هذه المعينات اللغوية التى ينبغى على أية حال تطويرها أولاً ، ولكننا نرى أن وظيفتها هى على الأحرى تفسير النتائج بعد التوصل إليها ، لا مجرد التوصل إليها . فالمعلومات الشكلية التى يتم التوصل إليها عن طريق أكثر العمليات علمية تحتاج أولاً وأخيراً إلى تفسير . وقد بين ستانلى فيش^(٣٠) في تحليل موجه إلى نقد المناهج ، أن ممثلى البحوث الأسلوبية الدقيقة القائمة بصفة خاصة على علم اللغة أو على الرياضيات والإحصاء ، يتعثرون عندما يصلون إلى هذه النقطة ، فيقعون حيارى في مختلف مهاوى التفسير التعسفى ، أو يغرقون في معلومات لغوية ظاهرية ، لا شأن لها بالأدب .

هذه المشكلة من الناحية النقدية المنهجية مشكلة قديمة ، كانت معروفة قبل البنيوية الفرنسية ، وقبل النحو التحويلى لتشومسكى ، وقبل مناهج الحاسبات الإلكترونية للنظرية الإعلامية الرياضية . فقد عالج ليو سبيتر^(٣١) المشكلة المنهجية نفسها في علم الأدب ، متمثلاً بعلم الأسلوب القديم ، وعلم اللغة في عام ١٩٣٠ ، ووصل إلى نتيجة مؤداها أن علم الأسلوب من حيث هو علم مستقل ينبغى أن يختفى ، وأن فصل الناحية اللغوية عن العمل الفنى ينبغى أن يختفى أيضاً ، وأن مسألة الأسلوب ينبغى أن تنضوى داخل تحليل العمل الفنى . وهو يرى أن الشرط الأساسى يتمثل في الاعتماد على الإحساس الشخصى في المعالجة المباشرة للناحية اللغوية . ومن الطبيعى أن

العناصر التي يغلب عليها أن تكون عناصر لغوية أو إشارية ، نجد - في الجانب الآخر - توسيعات وآراء جديدة ، منها مثلاً ما يذهب إليه البعض من أن مشكلة التعبير ليست إلا ناحية معينة للسمة الإشارية العامة للظواهر الأسلوبية .

ويمكننا أن نتيين في الدراسات المهمة المثمرة والجديدة نسبياً اتجاهين مشتركين :

أولاً : هناك اتجاه يهتم اهتماماً خاصاً بالعناصر التاريخية على أساس أنها عناصر تكمل بالضرورة العناصر الوصفية اللغوية والجمالية ، ولا يصح فصلها عنها . يرى پول هيرنادي أن « الكلام » هو مهمة علم الأسلوب ؛ أما الرسائل القائمة على المحاكاة فهي مهمة علم الشعر ؛ وأما علم الإشارات وعلم الميتوجرافيا فيختصان باللغات من ناحية ، وبمواقف الإنسان من العالم من ناحية ثانية^(٣٠) . ويؤكد يوهانس أندريج أن فهم الأسلوب على أنه انحراف أو خروج على المعيار لا يمكن أن يؤخذ به - إذا صح أن من الممكن الأخذ به أساساً - إلا إذا حُوِّل المعيار العام تحويلاً تاريخياً نسبياً إلى « معيار توقعي »^(٣١) . ويستعرض مورتون بلومفيلد كل إمكانات دور علم الأسلوب الأدبي ووظيفته ، ثم يذكر مجموعتين خاصتين تتمثلان في : « علم الأسلوب التاريخي » ، و « علم أساليب المجموعات » ، و « علم الأسلوب الثقافي »^(٣٢) .

ثانياً : هناك اتجاه يؤكد بطرق مختلفة الإدراك الكلي للأشياء الأسلوبية . ويظهر هذا الاتجاه لدى أندريج في مطالته بنظرية للأسلوب ، قائمة على الجمع الشامل ؛ ويزداد ظهوراً في تأكيديه أن الجهود المبذولة للتوصل إلى سمات أسلوبية يمكن البرهنة عليها موضوعياً هي جهود فرص نجاحها قليلة على ما يبدو ؛ لأنه من غير الممكن التوصل إلى حل حاسم للمشكلة الأساسية ، وهي : ما الوحدة اللغوية التي ينبغي أن تعد السمة البارزة ؟ أو ما المقاييس وما المستوى الذي يجري عليه تقسيم اللغة إلى سمات ؟^(٣٣) وفي هذا المقام نجد أن محاولة الاقتصاد على مقاييس متفرقة ، هي بالضرورة مقاييس جزئية من داخل اللغة ، محاولة تلقى الرفض ضمناً ، علماً بأن هذه المقاييس المتفرقة تقف حجرة عثرة في طريق استيعاب الكلية المتكاملة .

وهذا هو السبب الذي جعل تاليتاير يقول إن الحدس لا يزال ، على الأقل في الوقت الحاضر ، هو أفضل وسيلة ممكنة لتقويم الأسلوب^(٣٤) .

أما فرانك دانجيلو ، الذي يؤكد أن الخاصية المميزة لأي أسلوب هي تركيبه البنيوي ، فيرى أن الأسلوب هو كلية متكاملة ، بمعنى أنه هو الكل الشامل للسمات التي تتخلل العمل ، والتي تشكل الأسلوب ؛ تلك السمات التي تتميز بأنها يؤثر بعضها على البعض ، وبأنها تصنع الوحدة المتكاملة ، وأن علاقتها بعضها البعض الآخر أكبر من علاقة تجاور بين عناصر

متفرقة منعزلة^(٣٥) . كذلك يؤكد إيتامور إيفن زوهار ، الذي يفهم الأسلوب على أنه نسق تعددي قوامه بناء لغوي ثنائي - يؤكد هذه الكلية المتكاملة . وهو لا يقصد بطبيعة الحال بثنائية اللغة ظاهرة تجاور لغتين قوميتين في بلد واحد ، وإنما يقصد بها مستويين لغويين في داخل الأعمال التي تمثل الأسلوب الأدبي^(٣٦) . أما مورتون بلومفيلد ، فعلى الرغم من أنه يعلن أن هناك ضرورة بعد ياكوبسون وليفي شتراوس وتشومسكي لإيجاد نوعية جديدة من التحليل الأسلوبي ، فإنه يستعرض مالا يقل عن ثمانية مفاهيم أسلوبية مختلفة ، يراها مقبولة ، بغض النظر عما إذا كانت متفقة مع النموذج المؤلف للنظرية الإبصالية أم لا^(٣٧) . ومن رأيه أن التحليل البنائي للأدب يمكن في المقام الثاني أن يكون علماً للأسلوب ، وأن التحليل الإشاري أو السيميوطيقي يبرز بصفة أساسية الناحية المرجعية للشفرة المستخدمة ، التي تحدد النص ؛ وهو لهذا يقصر نفسه على شيء أقل من الأسلوب في مجموعه . ولهذا السبب ، فإنه عندما يقوم بلومفيلد بمحاولته الخاصة للإحاطة بكل العناصر المشكلة للأسلوب ، إنما ينطلق أولاً من منطلقات لغوية - مبتدئاً بمحاولات تطبيقية للبحوث الأسلوبية - ويصعد من طبقة إلى طبقة ، ليوفى العمل في « مجموعه » حقه ، طبقاً لمفهوم أسلوبي كلي متكامل . وهو يعالج بخاصة نواحي بلاغية ، وحرفيات أدبية ، ومشكلات الأنواع الأدبية .

وقد جرت محاولة ، انطلاقاً من علم الإشارات ، لوضع نموذج أسلوبي صالح للأدب ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ؛ فقد قام هاينريش بليت - بعد استعراض قصير وغريب للنماذج الأدبية ذات الصبغة البلاغية اللغوية البارزة ، التي وضعها ليتش^(٣٨) وكويتليان ومجموعة ليبج^(٣٩) - بتخطيط نموذج خاص به ، فهمه على أنه افتراض لغوي ، يتناول البعد التركيبي الإشاري لعلم الجمال اللغوي^(٤٠) . وقد أقامه على أساس القطبين معا ؛ قطب الانحراف اللغوي ، وقطب الوحدة اللغوية لهذا الانحراف . ومن رأيه أن القطبين يكونان شبكة إحداثيات يمكن أن توضع فيها غالبية الصور البلاغية . كذلك يأخذ في حسابه العناصر اللغوية الأساسية بخاصة ، صاعداً من طبقة الصوت إلى طبقة الكلمة ، إلى طبقة الجملة ، إلى طبقة المعنى . ولا تتمثل المشكلة الأساسية لهذا التقيد ، الذي يلوح لنا تقيداً مفرطاً ، في الحدود العامة للبلاغة فحسب ، بل أيضاً في مسألة الانحراف ؛ فعلى الرغم من أن بليت يوسع مفهوم الانحراف بحيث يشمل الانحرافات التي تكسر القاعدة ، والانحرافات التي تدعمها ، فإن الاعتراضات التي وجهت بعامه إلى كل نظرية تقوم على الانحراف تسرى على نظريته أيضاً . ولا نقصد بالاعتراضات على وجه الخصوص رأي إنجر روزنجرين^(٤١) ، الذي يذهب إلى أن الأسلوب يعني الانحراف ويعني الاختيار أيضاً - وإن كان اعتراضاً جاداً ، يرد عليه بليت بتوسيع مفهوم الانحراف لديه - وإنما نقصد بصفة خاصة

يتحدث عن الطبقات الأسلوبية المتفرقة إذا ميز - كما فعل فيكتور فينوجرادوف^(٤٤) في دراسته الأسلوبية لأعمال بوشكين - بين أرضيات لغوية مختلفة يكون تفاعلها بعضها مع البعض الآخر الأسلوب في الحالة موضع البحث . وقد وجد فينوجرادوف في بحثه للغة بوشكين طبقات خاصة ، علاوة على لغة الكتابة العادية في عصره ، هي بمثابة المقومات التي يقوم عليها الاستقرار ، وهي السلافية الكنسية ، واللغة الشعبية ، ومؤثرات من عناصر فرنسية وألمانية في اللغة الروسية .

وتطلق تسمية « السمات الأسلوبية » عادة على وحدات أقل من الطبقات الأسلوبية ؛ ولكن كايزر^(٤٥) أشار إلى أن تفسيرها يؤدي بنا إلى مقولات قد ينطبع أثرها التشكيل على طبقات أخرى غير تلك التي تصدر عنها السمة الأسلوبية الواحدة . ويرتبط هذا الأمر بما أسماه الشكلاونيون الروس بـ « متاهة الارتباط » ، مستعيرين عبارة من تولستوى . فمن البديهي أن السمات الأسلوبية المتفرقة ، والوسائل الأسلوبية المتفرقة ، وكذلك بعض التكنيكات بأكملها ، يمكن أن يكون لها وظائف مختلفة في داخل كلية الأسلوب ؛ وهذا ما يستتبع اختلافا كاملا في تأويل الأسلوب . من الممكن أن تكون السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية هي كل الظواهر التي عاجلناها في فصول سابقة ضمن مقولات التفسير الداخلي للعمل الأدبي ، أعني : الإيقاع ، والنغمة ، والتبويب ، والعبارات المقبولة ، والرموز ، والعناصر ، وأوجه الموضوعات والأبنية الخاصة بالأنواع الأدبية ، وكذلك المعنى من حيث هو مكون للأسلوب . أما مصطلح « الصور الأسلوبية » فيختص عادة - كما نرى عند كيركهوف^(٤٦) - بالوسائل الأسلوبية للناحية التصويرية . وأما عبارة العناصر الأسلوبية فتشير عادة إلى أصغر الوحدات الصوتية والنحوية ، مثل علامات الترقيم ، التي درس شتتسل^(٤٧) أهميتها الكبيرة في تكوين الأسلوب .

ويؤدي التضافر والتداخل بين كثير من السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية والعناصر الأسلوبية أو المكونات الأسلوبية إلى كلية متكاملة ، أو - كما تقول كيركهوف^(٤٨) - إلى « وحدة » الأسلوب ؛ تلك الوحدة التي يتمثل أقرب الطرق للوصول إليها في تحليل هذا التضافر والتداخل بين العناصر الكثيرة المتفرقة . ولهذا السبب انطلقت غالبية المحاولات الساعية إلى وضع نسق نظري أو عمل للإحاطة بالأساليب الأدبية ، من وضع تصميمات أو نماذج تضم سمات أسلوبية متكاملة . وهنا نلاحظ أن نوعيات السمات الأسلوبية كانت تختلف بحسب مفهوم المؤلف الذي يضع النسق . فهذا هو إميل فينكلر^(٤٩) يضع في المقام الأول مجموعة من القيم الأسلوبية المتصلة بميكانيكية التفكير ، في مواجهة مجموعة أخرى من القيم المتصلة بميكانيكية التنفيذ . وهذا هو فيلهلم شنايدر^(٥٠) ، يميز في محاولته الشاملة لعرض المقومات المكونة للأسلوب ، أربع مجموعات للقيم التعبيرية :

الأفكار الأساسية ليوهانس أنديريج حول ضرورة إدخال النسبية التاريخية على كل نظرية تتناول المعيار ، والانحراف عن المعيار ، وحول التداخل بين الخاص والعام^(٥١) . يضاف إلى هذا ما اتضح من أن أنواع التحويل الأربعة الأساسية في النحو التحويلي تقف عند حدود معينة ؛ وهذا أمر له وزنه ، حتى إذا كان الباحث ، كما في حالة بليت ، يقصد الأدب ولا يقصد اللغويات ، ولا يستخدم هذه التحويلات الأربعة إلا من قبيل التشابه ، ليكتشف الانحرافات في المجال اللغوي الجمالي .

مكونات الأسلوب

إذا كان الأسلوب الأدبي يشكل كلية متكاملة ، فمعنى ذلك أنه من الممكن ، على الأقل عندما نهدف إلى إجراء تحليل أدبي علمي ، أن نحلله إلى الأجزاء المتفرقة ، والعناصر التي تكونه . وإذا كان پروست يرى أن الأسلوب أكثر من التكنيك ، فمعنى ذلك أن التكنيك أقل من الأسلوب ؛ فالأديب شيتسلر - على سبيل المثال - كثيرا ما يستخدم في أعماله تكنيكات تأثيرية ؛ أما أسلوب أعماله فهو أسلوب طبيعي . والتكنيك ليس قليل الأهمية ، ولكنه من الناحية الكمية أقل من الأسلوب ؛ إنه جزء من كلية الأسلوب . وقد يخلط القارئ السطحي بين التكنيك والأسلوب فيجعل للتكنيك الكلية المتكاملة . وهناك مجال مشابه يستخدم فيه مفهوم الأسلوب استخداما تقويميا ، كأن نقول إن ما نشأ في التعبيرية المبكرة عن حاجة تعبيرية باطنية حقيقية ، واتخذ شكل الأسلوب ، هبط فيها بعد في التعبيرية المتأخرة ، فأصبح مجرد صنعة .

وقد تبدو هذه المشكلة بسيطة للوهلة الأولى : فالتكنيك - وإن اقتصر على التفصيلات الظاهرية - يتعلق بالأسلوب علاقة الجزء بالكل ؛ والجزء ليس أقل قيمة ، ولكنه أقل كماً . أما الصنعة من حيث هي تحويل شامل للكلية المتكاملة ، فهي أقل قدراً . على أن النظرة التاريخية التطورية ، والرغبة الصادقة في الموضوعية ، تعلمنا أن هناك حالات نشأ فيها عن مثل هذه الصنعة أسلوب متكامل ، لا يمكن أن يقول عنه منصف إنه أقل قدراً من الأسلوب السابق ، بل يقول إنه يختلف عنه .

ومفهوما « التكنيك » و « الصنعة » لا ينصبان على كلية الأسلوب ولكنها ينصبان على علاقات بنوية ذات قدر كبير من الشمول ، وإن كانت هناك بطبيعة الحال مكونات كثيرة للأسلوب من حيث هو كل متكامل . ويدور الحديث في هذا المقام عن طبقات الأسلوب ، وسمات الأسلوب ، ووسائل الأسلوب ، وصور الأسلوب ، وعناصر الأسلوب .

ويرجع رينيه وليك^(٥٢) - على سبيل المثال - فيما يختص بالأسلوب الأدبي إلى نظرية الطبقات لإنجاردن ، التي يمكن بحق تطبيقها على العمل الأدبي بما هو كل ، كما يمكن تطبيقها على تجريد كلية الأسلوب الخاص للعمل الأدبي . ويمكن للإنسان أن

في رأي هومبولت : اللغة بما هي سجل ساكن ، واللغة بما هي نشاط - أن الإنسان يستطيع أن ينطلق بما يشبه القفزة من النسق إلى الفرد ، وأن التحليل الأسلوبى الفردى الفعل لا يمكن التمهيد له عن طريق نسق أسلوبى إلا في حدود ضيقة جداً . ومن ناحية أخرى فقد حاول كايزر^(٥٦) نفسه في كتابه « العمل الفنى اللغوى » أن يجرى حصراً يقوم على أساس نسقى ، يضم الأشكال اللغوية المكونة للأسلوب . ولنا أن نلاحظ أن الإطار المحدود لمثل هذا النسق لا يمكن أن يكون مبرراً لعدم القيام بوضع النسق أساساً ، كما أنه من غير المقبول أن نرفض الاشتغال بأوزان الشعر وتطورها ، متعللين بأن الأوزان في شكلها المجرد لا تتطابق على الإطلاق فعلياً مع الإيقاعات في الأعمال المختلفة .

أما كيف يضيق أصحاب الأنساق الراديكالية حدودهم فيفرون في التضيق ، وكيف أنه - على الرغم من هذه الحدود الضيقة - تتاح إمكانات لتحقيق نتائج مرغوب فيها ، فهذا ما يتضح لنا في تطبيق مناهج اللغويات ، وبخاصة مناهج النظرية الإعلامية الإحصائية للتحليل الأسلوبى .

لقد بين باخ^(٥٧) - في داخل هذه الحدود الضيقة على سبيل المثال - كيف أنه من الممكن الإحاطة الإحصائية الدقيقة ببعض العناصر الأسلوبية في تركيب الجمل في أشعار هولدرلين ، مثل طول الجملة ، أو ارتباط النواة الإسمية بالجملة الإسمية المجزأة ، ووصفها . وقامت جوزفين ميليس وهانساو سيلوين^(٥٨) بدراسة تكرار بعض الكلمات في المؤلفات الإنجليزية في القرن السابع عشر ، ووجدنا نتائج معينة ، يمكن أن يؤدي تفحصها عن طريق تحليل أسلوبى متقدم إلى شيء ذي معنى . وإذا لم يكن من الجائز أن نشك في أن دراسة النواحي الشكلانية البحتة لبعض العناصر الأسلوبية المتفرقة يمكن أن تجرى بنجاح بمساعدة النظرية الإعلامية الإحصائية ، كذلك فإنه من غير الجائز أن نشك في أن هذه الدراسات قليلة القيمة إذا أريد بها الإحاطة بالأسلوب في كليته . ولهذا السبب تعددت المحاولات الرامية إلى توسيع مجال تطبيق المناهج الإحصائية على العلاقات الخاصة بالمعنى داخل الأسلوب . وقد نجح توماس زيبوك^(٥٩) في محاولة من هذا النوع عندما درس نص أغنية شعبية باللغة المجرية - الفنلندية من أغاني التشيرميسين . وقد ساعد على نجاح المحاولة أن نص الأغنية قصير وبسيط ، وأنه مكتمل الشكل ، ومتوازن - إلى حد فائق للمألوف - في علاقاته الداخلية .

وقام بورجهارت ريجر^(٦٠) بخطوة جوهرية لإدخال المشكلات الدلالية في التحليلات الأسلوبية القائمة على علم النص المتجه وجهة رياضية إحصائية . وتمثل هذه الخطوة في دراسات تناولت مجموعات الألفاظ ومجموعات العناصر من حيث هي مكونات المجالات الغنائية المحيطة .

- القيم التعبيرية طبقاً لعلاقات الكلمات بالموضوع .
 - القيم التعبيرية طبقاً لعلاقات الكلمات بعضها ببعض الآخر .
 - القيم التعبيرية طبقاً لعلاقات الكلمات باللغة في مجموعها .
 - القيم التعبيرية طبقاً لعلاقات الكلمات بالأديب .
- أما كايزر^(٥١) فيرى أن من المهم التمييز بين الأسلوب المفتت والأسلوب المتجانس .

ويرى رينيه ويليك^(٥٢) أنه من غير الممكن وضع نسق شامل يحيط بكل إمكانات ائتلاف السمات الأسلوبية لتكون كل النوعيات المهمة للأساليب ؛ ولا يقوم بعملية تجريد تعسفية ، بحيث تظل المناهج العملية ذات معنى . أما كايزر فقد أوق من الحساسية والخبرة والحنكة ما جعله ينصرف عن هذه المحاولة . وأما قبلهم شتايدر فقد سلك في كتابه مسلكاً وسطاً بين الأشكال الابتدائية للسمات الأسلوبية المتفرقة ، وبعض مناحى الأسلوب من حيث هو كل متكامل . وقد أصلح زدينكو شكريب^(٥٣) آراء شتايدر من الناحية الاصطلاحية ، وأكمل بعض جوانبها .

ونلاحظ على أغلب المعالجات الحالية الجيدة للمشكلة ، التي تهدف إلى التقديم إلى علم الأسلوب أو إلى التحليل الأسلوبى ، أنها تتحاشى بصفة عامة وضع نسق يستهدف الإحاطة الكاملة ، بل إن بعضها - مثل مدخل ألفريد بيرمان - يتحاشى مفهوم « الأسلوب » ، على الرغم من أن ما يسميه بيرمان « الصورة الفنية »^(٥٤) يطابق إلى حد كبير ما نسميه هنا « الأسلوب » .

ومع ذلك فهناك محاولة لوضع نسق شامل ، قام بها جيورج ميشيل^(٥٥) بالاشتراك مع جوتتر شتاركة وفرائنس جرين . وليس من شك في أن هذه المحاولة لها قيمتها ، لا سيما أن هناك ضرورة للتحديد الدقيق لبعض المصطلحات ، يضاف إلى هذا أن ما تحقق في هذا الكتاب من جمع لجوانب عدة ، أفاد في توضيح الجوانب المختلفة لبحوث الأسلوب في إطار كل متكامل . ويفصل جيورج ميشيل بين مفهومى تحليل الأسلوب ودراسة الأسلوب ، ويرى أن دراسة الأسلوب أشمل ، وأنها تشمل تحليل الأسلوب . وتتكون الدراسة الأسلوبية التي قام بها جيورج ميشيل من أربعة أجزاء ، تبدأ بالإحاطة بالكلام في مجموعه ، وتنقل إلى عناصر الأسلوب ، ثم إلى السمات الأسلوبية ، وتنتهى إلى وصف الأسلوب .

ويمكن القول بأن وضع نسق كامل شامل وواف ، يجمع كل العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية المحتملة ، لن يتحقق أبداً ؛ لأنه من غير الممكن تحديد القيمة التعبيرية للأسلوب تحديداً مانعاً جامعاً ، ولأن العناصر نفسها يمكن أن تأتلف بطرق مختلفة ، لتكون كليات متكاملة لهذا الأسلوب أو ذاك . تضاف إلى هذا حقيقة أكدها كايزر عندما بين - قياساً على وجهى اللغة

يتلخص في الغموض - فإن هذا الرأي لم يصل ، لا به ولا بغيره من الشكلايين الروس البارزين ، إلى حد وضع نسق متكامل لعرض كل الوسائل الأدبية في هذا الاتجاه . وإنما اتجهت الجهود أولاً إلى دراسة المشكلات المعينة داخل كل وسيلة أدبية على حدة . وكان هذا يعنى الوقوع في خطر التضيق المفرط الذي أشار إليه ألكسندر فلاكس^(٦٧) ؛ أى تضيق الأنماط الأسلوبية الكاملة وقصرها على علاقتها بوسيلة أدبية واحدة .

ولا تعتمد النتائج المؤثرة للبحوث الأسلوبية التي أجراها إميل شتايجر^(٦٨) على ما يمكن أن ينسب إلى نظريته الأسلوبية من اكتمال وشمول بوصفها نسقاً متكاملًا يقوم على أن الإيقاع بالمعنى الواسع جداً هو روح العمل الأدبي . وقد تأثر إميل شتايجر برأى جوستاف بيكنج عن « الأشكال الضاربة » ، واستنتج أن الزمن من حيث هو خيال في أعماق الشاعر ، يمثل المكون الأساسي للأسلوب . وإنما تعتمد نتائج إميل شتايجر على التمكن الشخصي للعمل الذي امتاز به ، والذي تدخل في مقوماته قدرته على الاستشعار ، ومرونته وثقافته اللغوية العالية ، ومعرفته الواسعة بعدد من الآداب على نحو يعطيه أساساً متيناً للمقارنة ، وغير ذلك من الصفات . ومن هنا نفهم كيف أنه لا يقيم وزناً كبيراً « للنظرية المجردة » ، أى النظرية التي تنفصل تماماً عن النقد الأدبي والعمل وتاريخ الأدب . ومع ذلك فإن النظرية الأدبية تكتسب أعظم الشرعية والأهمية إذا كانت على وعى بضرورة هذا الارتباط ، وإذا لم تتسرع عند معالجة موضوع عرض مكونات الأساليب الأدبية في نسق متكامل ، بل اقتضرت على تعديد بعض العناصر والسمات المهمة المتفرقة . أما كيف يمكن ضم هذه العناصر والسمات لتصبح وحدات أكبر ، ولتكون الكلية الكاملة للأسلوب ، وما الأهمية التي تكتسبها ، فهذا شيء يرتبط في كل حالة مفردة بالأعمال التي ينصب عليها البحث ، وبالموضوع من الناحية المنهجية النقدية ؛ فالموضوع هو الذي يحدد فحوى البحث وسبيله وهدفه .

فإذا انتقلنا إلى عناصر الأسلوب كل على حدة ، وجدنا أن كايزر^(٦٩) يبدأ ببطقة الصوت . ويبحث كايزر بخاصة موضوعاً له أهميته في الأدب ، هو موضوع التصوير الصوتي ، والرمزية الصوتية . وهذه الأمور - في رأى دي سوسير^(٧٠) ، أبى اللغويات الحديثة وعلم الإشارات - غير واردة من الناحية اللغوية العلمية ، بل هي تعسفية تماماً . ثم جاء ديل هايمس^(٧١) فتناول بالدراسة بصفة أساسية دور الملامح الصوتية بما هي عناصر مكونة للأساليب الأدبية ؛ وطبق ديفيد ميسون^(٧٢) مناهج تحليل الموضوعات على البحوث الصوتية . وقد تعددت البحوث التي تناولت الناحية الصوتية ؛ وهي في أغلبها - من الناحية المنهجية النقدية - بحوث مثمرة مفيدة . وقد كثرت هذه البحوث حتى إنه لم يعد من الممكن حصرها ، وإن كان من الممكن ذكر بعضها ، بدءاً بدراسة كايزر هارسدورفر^(٧٣) ، وانتهاء بمقالة أنس أوراس عن معالجة الصوت في أعمال شبنر ومليتون^(٧٤) .

أما فيلهلم فوكس^(٦١) الذي قام بأول تلخيص لتكنيكات التحليل الأسلوبية المتجهة وجهة رياضية ، مقتصرًا على السمات البنيوية الشكلائية للأعمال ، ومستبعداً المشكلات الدلالية ، فيؤكد أن المقياس الجمالي لعلم الجمال الإعلامي الرياضي يمثل ميزة أسلوبية واحدة من بين مميزات كثيرة . ومعنى هذا أننا نحتاج في علم جمال وصفي دقيق وشامل ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ، إلى وسائل وصفية كثيرة ، يقدم إلينا منها النظرية الإعلامية الرياضية منها إمكاناً واحداً فقط .

على أننا نلاحظ أن إمكان « الضبط الكامل للأسلوب » - كما يتصوره شيلدون كلاين^(٦٢) - يبدو لنا بعيد المنال حتى في المستقبل البعيد . ويذهب كلاين إلى حد القول بأنه من الممكن ضبط المميزات الأسلوبية نفسها ، التي تعد عادة غير كمية . ويرى أن هذا الضبط يمكن أن يتم عن طريق نسق من الجمل البديلة المطولة ، يتضمن نموذجاً نحويًا متعدد الطبقات . وتناول ستانلي فيش^(٦٣) هذه الأفكار فسار بها إلى منتهاها . ومن رأيه أن بلوغ الكلية المتكاملة للأسلوب يتطلب تنويع مناهج تحليل العناصر المتفرقة تنوعاً يكفل ضمها في العلاقة الأكبر . ومعنى هذا أنه ينبغي ابتكار مناهج أو قواعد تمكن من التقويم المختلف للأشكال نفسها في علاقات مختلفة . غير أن كل أسلوب لعمل جديد سيفرض على وجه التقريب مشكلات جديدة تتطلب الحل ، وسيضمن أمثلة لا يمكن البت في أمرها ، اعتماداً على القواعد الموضوعية من قبل ، بحيث تتطلب كل مشكلة جديدة قاعدة جديدة . والخلاصة أن مطلب الشمول الذي يسعى إليه هذا الضبط الكامل للأسلوب سيؤدي إلى اللامعقول .

وهناك تحذير تناول به پاول بوكمان^(٦٤) مشكلة البحث في الأسلوب الأدبي ، صادراً عن منطلق آخر ، ومتجهاً اتجاهها عاماً ، يقول إنه كلما ازداد البحث الأسلوبى حرصاً على الدقة العلمية والتقرير الموضوعي ، تعرض لخطر البعد عن الجوهر الحقيقي للأدب . والحق أن المحاولات القديمة كلها ، من أرنولد إلى موريس ، لم يكن لأى منها أثر حقيقي في كشف طريق محدد .

وتظهر في مجال دراسة الأسلوب بوضوح أهمية البت في مشكلة بيان العلاقة بين الكل والأجزاء المكونة له وصعوبته ، التي تلعب بصفة عامة في الإحاطة بالعمل الأدبي دوراً كبيراً . وعندما قام وليام إميسون^(٦٥) بمحاولته المتميزة الحساسة النافذة إلى أعماق الأدب ، التي سعت إلى التوصل إلى إمكانات الأسلوب الأدبي عن طريق عرض « الأنواع السبعة للغموض » وكثير من الأنواع (التفصيلية الإضافية) عرضاً عاماً منظماً ، اعترض عليه أولسون قائلاً إن إميسون يقصر كل شيء بطريقة مرفوضة على معالجة التعبير أو - بالأحرى - على مشكلة غموض التعبير .

وعندما رأى فيكتور سكلوفسكى^(٦٦) أن جوهر الأدب يتلخص في الإغراب - كما أن إميسون رأى أن جوهر الأدب

التفصيلات التي قد تبدو عديمة الأهمية ، مثل التباين والاختلاف في تسمية بعض الشخصيات في « دون كيخوته » . وقد استخلص من دراسته معرفة بسمية أسلوبية مرتبطة بمغزى هذه الرواية . ويمكننا أن نقول إن أهمية اختيار الأسماء هو حالة خاصة من اختيار الكلمة . أما اختيار الكلمة نفسه فهو بدوره حالة خاصة من موضوع « الأسلوب من حيث هو اختيار » ، على نحو ما بين هانس جراوبنر^(٨٥) في دراسته التلخيصية . ويمكننا أن نلاحظ أن المشكلات الدلالية لدراسة الأسلوب - كما أثارها فليب ويلرايت^(٨٦) وجوزفين ميليس^(٨٧) نظرياً ، وكما بحثها ويمسات^(٨٨) عملياً في أسلوب صامويل جونسن - تتداخل فيها بينها ، مثلها مثل مشكلة التعبيرات الاستعارية . يضاف إلى ذلك أن هذه المشكلة هي مشكلة علامات التقييم كما عالجها كايزر^(٨٩) وشتيتسل^(٩٠) وبعض مشكلات موضع الكلمة كما درسها ليرش^(٩١) وریشتر^(٩٢) مثلاً ، تقودنا إلى المستوى التالي أعني إلى الجملة من حيث هي عنصر أسلوب .

أما الجملة والأبنية التركيبية فوق الجملة فقد تناولها في إطار البحوث الأسلوبية فيلهلم هافرس^(٩٣) في دراسة موسعة ، انصبت على شروطها ودوافعها . وكذلك بين فون فارتبورج^(٩٤) بعض الارتباطات الأولية الجوهرية . ويجدر بنا أن نذكر من بين الأعمال الكثيرة الحديثة الدراسة النوعية التي قام بها مورتون بلومفيلد^(٩٥) ، حيث عرض عناصر تركيب الجمل والعناصر المجازية ، في مقابل العناصر الدلالية والاستعارية ، التي كثيراً ما تناولتها الدراسات . وقد ركز بلومفيلد اهتمامه في هذه الدراسة على العمل الأدبي وأسلوبه . ويمكن أن نقول الكلام نفسه عن الدراسة التي قام بها نيلسون فرنسيس^(٩٦) ، والتي حاول فيها أن يؤسس قراءة للأدب ، تأخذ تركيب الجمل في حسابها . أما محاولة ريتشارد أومان^(٩٧) تحليل الأعمال الأدبية من ناحية تركيب الجمل ، التي نقل فيها الثنائية القديمة المزعزعة للشكل والمضمون إلى الأبنية السطحية والأبنية العميقة في رأي تشومسكي ، فهي محاولة تكتنفها الشكوك .

وترتبط بعناصر الجمل المتفرقة الأبنية الأعلى من الجمل ارتباطاً مباشراً . ولا نقصد بها الأبنية الأدبية فحسب ، مثل فقرات القصائد ، وما إليها من الأشكال الشعرية ، والمشاهد ، والفصول في الدراما ، والأجزاء المترابطة برباط العنصر أو الموضوع في الأدب القصصي ، بل نقصد أيضاً ما يتصل بها من أبنية لغوية داخلية . ولقد نبه كايزر^(٩٨) إلى الأهمية الأسلوبية لمثل هذه التكوينات الأعلى من الجملة في أسلوب العمل الأدبي . وكان هربرت جريرسون^(٩٩) قد درس من قبل المشكلة الخاصة بالفقرات ، ثم قام علم اللغة مؤخراً بدراسات على الممارسة اللغوية في هذا الاتجاه . ويلفت نظرنا أن عالماً لغوياً خالصاً مثل ويليام هيندريكس^(١٠٠) ، وهو يدرس هذه الموضوعات منطلقاً من منطلقات نحوية صرف ، وجد أنه يواجه ضرورة توسيع نطاق علم اللغة المتجه من الوظيفة إلى الشكل ، واختار طريقة

أما الكلمة ووظائفها الممكنة بين العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية فقد كتب عنها تميزفسكي^(٧٥) خلاصة تتضمن الأساسيات . وقد نبه في المقام الأول إلى « المجالات الدلالية » التي تبين أو تكون سمات أسلوبية معينة ، والتي تنتمي إليها كلمات أو مجموعات من الكلمات لا تظهر متكررة على نحو غير مألوف عادة . ويمكننا أن نلاحظ أن مشكلة التكرار غير المألوف توجهنا في مجال الكلمات أكثر مما توجهنا في مجال الأصوات إلى إمكان الالتجاء إلى علم اللغة أو الاستعانة به . وليس من الممكن إبراز عكس « غير المألوف » إلا إذا فرقنا بين أسلوب كتاب أو مجموعة من الكتب وأسلوب كتب أخرى أو الاستخدام اللغوي العام في العصر نفسه . وعلم اللغة هو سبيلنا الوحيد إلى معرفة الاستخدام اللغوي العام في العصر ، والتطور التاريخي للغة العادية غير الأدبية . وقد درست هذه العلاقات في مجال الآداب السلافية على يد عدد من العلماء ، نذكر منهم في المقام الأول فيكتور قينوجرادوف^(٧٦) ويان موكاروفسكي^(٧٧) ، وأدت هذه الدراسات إلى نتائج منهجية مثمرة . والمعروف عن البنيوية التشيكية بصفة عامة أنها - أكثر من بعض الشكلايين الروس ومن غالبية البنيويين الفرنسيين - تصدر عن مفهوم تركيب للأسلوب الأدبي ، وأنها تؤكد تبعية المكونات الأسلوبية المتفرقة للبناء الكلي للعمل ، كما تؤكد الارتباط الوظيفي لهذه المكونات الأسلوبية بوحدة العمل .

وهناك إلى جانب الكلمات ومجموعات الكلمات ، مكونات أسلوبية أخرى ؛ منها النوعية الخاصة لتجميع الكلمات ، وموضع الكلمة ، وترتيب الكلمات التي تتخذ أهمية خاصة . أما فيما يتعلق بالكلمة بصفة عامة ، وبالكلمة من حيث موضعها ، فقد قدم كايزر^(٧٨) أول مدخل إلى وظيفتها في الأسلوب الأدبي . ومن البديهي عند دراسة موضع الكلمة أن تكون للنوعية المميزة والخاصة أهميتها بالقياس إلى الموضع المألوف للكلمة . وهكذا درس دامازو ألونزو^(٧٩) أهمية موضع الكلمة في أسلوب لويس جونجورا ، ودرس سايس^(٨٠) الوظيفة المكونة للأسلوب ، التي تؤديها الكلمات المتزاوجة ، ومجموعات الكلمات لدى موتني . ودرست إيميليا جروياشيش^(٨١) موضع الكلمة في الأدب النثرى الألماني في القرن العشرين . وهناك ناحية شكلية خاصة ، ومشكلة لها أهميتها فيما يتصل بموضع الكلمة وترتيب الكلمات ، ونعني بها مشكلة الإيقاع . وفي هذا المقام ابتكر روبرت بروير^(٨٢) منهجاً خاصاً ، اعتمد فيه على دراسة الإيقاع في الشعر الألماني المرسل ، وبين بعض المميزات الخاصة « للإيقاع الشخصي » . ومن الممكن أيضاً الاستفادة بهذا المنهج للتعرف على مكونات أسلوبية تبين أنماطاً أسلوبية أخرى غير الأسلوب الشخصي .

وليس موضع الكلمة وحده هو الذي يتسم بأهمية من حيث هو مكون أسلوب ، بل هناك أيضاً الكلمات المركبة ، على نحو ما بين سبيتزر^(٨٣) في حالة رابليه . بل إن سبيتزر درس بعض

تقابل « الانحراف الأسلوبى » ، وأن « تعدد المعنى » يقابل « التأثير الأسلوبى لتعدد المعنى » ، وأن « التشابه » يقابل « الاختيار الأسلوبى » .

ومن المهم فى مجال تعرف الأسلوب الأدبى ووصفه أن نفرق بين الأسلوب اللغوى وأسلوب الكلام الأدبى ، أو بين اللغة والكلام الشعري . ومن المهم أيضاً أن نجرى مقارنة بين الشكل الخاص للكلام الشعري فى حالة بعينها ، وأشكال أخرى للكلام ؛ ذلك أن تكوين الأسلوب الأدبى فى حالة بعينها لا يقيم فقط وزناً للسمات الأسلوبية اللغوية البسيطة ، أو السمات الأسلوبية الأدبية والصوتية والألفاظية والجملية ، وإنما يقيم - فوق ذلك - وزناً فى كثير من الأحوال للأشكال الشعرية الخاصة ، وبخاصة لتلك الخاصة التى أسماها أرتور كوتشر^(١٠٨) فى كتابه « علم الأسلوب » القوة الشعرية للتعبير اللغوى . فالصور الأسلوبية الخاصة ، سواء تلك التى نعرفها فى علم البلاغة القديم ، أو تلك التى يتحدث عنها علم الأسلوب القديم - مثل علم الأسلوب الذى وضعه ريتشارد ماير^(١٠٩) ، أو المقولات الخاصة لعلم اللغة الحديث ، هى أساساً مجرد أجزاء لشكل الكلام فى حالة معينة ؛ وهى لا تمكنا من إجراء ألوان من التفريق الخاصة ، وبخاصة بين الأساليب الأدبية والأساليب غير الأدبية . ولقد ظلت المحاولات التى جرت لبلوغ هذا التفريق على أساس من علم أسلوب يهتدى بعلم اللغة ومحاولات تكتنفها المشكلات ؛ ومنها مثلاً محاولات كلوبفر ، وأومن^(١١٠) ، التى سعت إلى التمييز بين المكونات النصية اللغوية الصرف ، والمكونات النصية الشعرية فى الإطار الذى ذكرناه .

لا تمثل الصور الأسلوبية ، سواء كانت متصلة بالشكل أو المضمون ، ضالتنا المنشودة ، بل هناك عوامل ذات قدرة تشكيلية تتضافر مع مواقف أسلوبية معينة ، مرتبطة بها ، ومع الأشكال الشعرية المتصلة باللغة والمرتبطة باللغة ، تضاف إلى الطبقات الثلاث (الصوت والمعنى والرأى) ، تميز طبقة أدبية خاصة ، أو إذا أردنا المزيد من الدقة : تمثل طبقة إضافية تتغلغل فى الطبقات الثلاث الأخرى ، وتحيلها إلى كلية جديدة مختلفة ، مطبوعة بطابعها .

ولقد ذكر قولفجانج كايزر^(١١١) أن الموقف الأسلوبى لا يحصى عنه فى البحوث الأسلوبية . إنه قلب الخاصية الوظيفية للأسلوب فى حالة بعينها ، وهو آخر شئ يتوصل إليه تحليل الأسلوب . والموقف الأسلوبى يرتبط بالمواقف التى وصفها كوتشر^(١١٢) ، وهى مواقف : الشاعرية ، والجدال ، والبطولة ، والحزل ، والطرافة ، والمأساة .. الخ . وهو يرتبط أوثق الارتباط بأعمق نواة لفن الشعر الذى وضعه كايزر ، وأشكال العرض الأدبية التى تتلاقى فيها الطبقات اللغوية وطبقات البناء الأدبى والأنواع الأدبية ، ويتغلغل بعضها فى البعض الآخر . ولقد وصف هانس جراوينر^(١١٣) الشئ نفسه

تحليلية تصدر عن الوسائل الشكلية لعلم الأدب . وقد تناول لورنس جيلورد جونز^(١١٤) الشعر بالدراسة ، وتوصل إلى أشكال أساسية معينة للأبنية ، تشمل الجمل وما فوق الجمل . وتدخل فى هذا المجال أيضاً التكوينات الخفية فى الأعمال الأدبية ؛ وهى التى تشارك فى تكوين جوهر الأدب ؛ وقد درسها إفين لايفريد^(١١٥) وأسماها الأغاط الخفية .

وإذا نحن لخصنا الموضوع تلخيصاً بسيطاً شديداً وجدنا أن العناصر الثلاثة الأساسية للصوت (المقطع) وللمعنى (الكلمة) وللرأى (الجملة) تكون وحدة ، شأنها فى ذلك شأن الطبقات الأربع عند إنجاردن . فهذه العناصر الثلاثة المتفرقة لا تصبح حية إلا فى الجملة ، أو - على الأحرى - فى التكوين الذى يعلو الجملة ؛ وهو « الكلام » الذى لا يصبح واقعاً إلا عن طريق الرأى الخاص . أما بين « الكلمات المجردة » و « الواقع » فيمتد مجال هذه العناصر الأسلوبية . وفيه تجرى العملية الأساسية لإدراك الواقع وتشكيله ؛ تلك العملية التى أسماها هومبولت « الشكل الداخلى للغة » ، والتى وصفها هومرل بأنها عملية إعطاء المعنى . وينفتح أمامنا من هذا الشكل الداخلى للغة المنطلق إلى النظر إلى الوحدة المتكاملة للأسلوب . ويرى جونز إيسن^(١١٦) أن المفهومين : « الشكل الداخلى للغة » و « الأسلوب » متطابقان .

ومن البديهي أن الصبغة الخاصة لأسلوب بعينه لا تظهر إلا عند المقابلة المقارنة لهذا الأسلوب بأشكال لغوية خاصة أو عامة أخرى . وبعبارة أخرى فإن الطبقات الثلاث : الصوت والمعنى والرأى تأتلف فى شكل فعل للكلام يعلو على الجمل ، ويظهر بإلحاح خاصة فى الأدب . أما إدراك الشكل الداخلى لكلية شكل الكلام فى عمل من الأعمال فلا يمكننا إلا أن نحله ونعرضه عندما ننظر إليه مرتبطاً بالشكل اللغوى العام ، الذى وجده المؤلف عندما ألف كتابه ، ومرتبطة بالأشكال الأدبية للكلام ، تلك التى كانت موجودة من قبل ، وتلك التى أتت بعد ذلك ؛ لأن المقارنة المنصبة على النواحي المشتركة والنواحي المتباينة هى التى تؤدى إلى الكشف عن الصبغة الخاصة التى تتكون من تفاعل السمات الأسلوبية المتفرقة . وإذا كان قولفجانج كايزر^(١١٧) قد فرق أصلاً بين « شكل اللغة » و « شكل الكلام » ، فقد أحسن هانس جراوينر^(١١٨) صنفاً عندما اختار التعبيرين : « أسلوب اللغة » و « أسلوب الكلام » . وهذا هو السبب الذى حدا بليو بولمان^(١١٩) إلى أن يتخذ للفقرة الأولى من الفصل الذى تناول فيه التفسير الأدبى المرتبط بالعمل عنواناً ثانياً هو : « من اللغة الشعرية إلى الكلام الشعري إلى علم الأسلوب » وهذا هو أيضاً السبب الذى جعل علم اللغة الحديث يفرق بين القدرة اللغوية والتنفيذ اللغوى . وهناك دراسة بقلم لوبومير دوليزيل^(١٢٠) ، تناول فيها عملية تكوين الأسلوب ، وعرض فيها التقابل بين نظرية القدرة اللغوية ونظرية للأسلوب ، فذكر أن « النحوية »

الإحاطة بالأسلوب في كليته لا يمكن قبولها إلا إذا كانت مناسبة للمعاني المتعددة على المستويات اللغوية الثلاثة جميعاً (الصوتيات، والألفاظ، وتراكيب الجمل)؛ وينبغي أن نضيف إليها أيضاً مستوى الأشكال الشعرية المتصلة باللغة. ثم قام ميشال ريفايتر^(١٢١) بتوضيح العلاقات الواسعة لمثل هذه الوحدة والكلية الأسلوبية الشاملة، عارضاً النص الأسلوبي الأصغر، والنص الأسلوبي الأكبر، بما يحوطهما من معانٍ متعددة.

إن دراسة الأسلوب، حتى إذا قصرها الإنسان على عملية وصف على مستوى القوة التعبيرية اللغوية، كما فعل ستيفين أولمان^(١٢٢) مثلاً، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتفسير العمل، بل تتداخل فيه، على نحو ما بين ليو سيبيرز على نحو رائع، مستخدماً أمثلة عملية. ومن البديهي - من وجهة نظر علم المناهج الأدبية العملية - أن النسق الذي يضم المكونات الأسلوبية والسمات الأسلوبية، مهما بلغ من التعقيد والتدقيق، عندما يوضع بشكل آلي في حالة عمل، يمكن أن يعين على البحث، ولكنه لن يصل إلى نتائج مثالية بحال من الأحوال. ولهذا فلم يكن من نافلة القول أن العلماء من كايزر^(١٢٣) إلى يولمان^(١٢٤) كرروا التنبيه إلى أن طبيعة العمل الأدبي، والطريق المناسب لتعرفه، يفرضان علينا أن نطلق من العمل ذاته، ومن حساسية الناقد حيال العمل. إن التبادل والتضافيرين الاندماج في العمل والابتعاد عنه، والربط بين القدرة على الاستشعار الحدسي والإحاطة بعلم الأسلوب، هي التي تبين على نحو متزايد كيف يتضح تفاعل الأشكال اللغوية في الأسلوب ونحو الأسلوب. ويظهر لنا في الوقت نفسه بوضوح متزايد أيضاً كيف أن جوهر العمل وخصوصية أسلوبه منصهران أحدهما في الآخر.

ترجمة : مصطفى ماهر

عندما تكلم عن «الأسلوب من حيث هو انسجام»، ووصفه لايفريد بأنه النبذة الخاصة التي تصدر عن تفاعل «الشكل» و«العمق». أما هورست ديمريش^(١٢٥) فقد وضع تنميطة خاصة للمواقف الأسلوبية، التي أسماها المجالات الأدبية للعلاقات والتوترات.

وتقترب الإرادة الأسلوبية من المواقف الأسلوبية، وإن اختلفت عنها في أنها أكثر منها تركيزاً على مجال تحف به المشكلات في علم الأدب، هو مجال نية المؤلف. وقد بين بروير^(١٢٥) المقصود بالإرادة الأسلوبية، متمثلاً بالأديب الفرنسي ميريميه. كذلك يقترب من المواقف الأسلوبية مفهوم التبرير الذي تحدث عنه فلاكر^(١٢٦)؛ ويقترب منها أيضاً على نحو وثيق «المبدأ الأسلوبي»؛ وهو مفهوم يطلق غالباً على مواقف أسلوبية غمطية فوق فردية، ويمثل - في الوقت نفسه - القوة المحركة المركزية لأسلوب ما؛ تلك القوة المحركة التي تجتمع فيها السمات الأسلوبية المتفرقة، كما يجمع سلوك العجلة في مركزها.

ليس من قبيل المصادفة أن مفهوم الأسلوب أصبح منذ فريتش شتريش^(١٢٧) وأوسكار فالنسل^(١٢٨) أساس كل البحوث في علم الأدب. وإذا كان شتريش قد وصف الأسلوب وصفاً مبهماً نسبياً، قائلاً إنه الظاهرة الخاصة المتكاملة للجوهر الإنساني الخالد في الزمان والمكان، فقد قام أندروياس^(١٢٩) بتوضيح دقيق لبعض العلاقات الأساسية في هذا المجال. ويمكننا أن نقول من الناحية العملية إن كل المشكلات المنهجية المتصلة بالتكوين الداخلي للعمل الأدبي ترتبط بمشكلة الأسلوب أو تنتهي إليها. ولقد وصف هانس جراوينر^(١٣٠) هذه الصفة الشاملة المحيطة للأسلوب قائلاً إنها «تركيب للمترادفات المتعددة المعاني»؛ واستنتج من هذه التسمية أن التبويبات الأسلوبية التي تستهدف

هوامش

1. WELLEK - WARREN, S. 153; WELLEK III, S. 332 - 333.
2. NICOLAS RUWET: Limits de l'analyse linguistique en poetique. In: Langages, Bd. 12 (1968) S. 56.
3. JAMES P. THORNE: Poetry, Stylistics, and Imaginary Grammar. In: Journal of Linguistics, Band V (1969), S. 423 - 439.

1. WELLEK III, 329.
2. HUGO KUHN: Sprach - und Literaturwissenschaft als Einheit? In GRIMM - HERMAND. S. 229.
3. KAYSER, 149 - 152.
4. SAMUEL R. LEVIN: Linguistic Structures in Poetry 1962.

- sparadigma. In: WOLFGANG KLEIN (Hg.): Methoden der Textanalyse. Heidelberg 1977, S. 74.
32. MORTON W. BLOOMFIELD: Stylistics and Literary Theory, In: New Literary History, Bd. VII, (Jg. 1976), Nr. 2, S. 274.
 33. JOHANNES ANDEREGG: op - cit., S. 74 und 80.
 34. D.R. TALLENTIRE: Mathematical Modelling in Stylistics. In: R. A. WISBEY (Hg.): The Computer in Literary and Linguistic Research. Cambridge 1971, S. 117 - 28 und: The Mathematics of Style. In: TLS, 13. August, S. 973 - 74.
 35. FRANK J. D'ANGELO: Style as Structure. In Style, 82. Jg. (1974), S. 322 - 364.
 36. ZIVA BEN-PORAT und BENJAMIN HRUSHOVSKI: Structuralist Poetics in Israel. Tel-Aviv 1974, S. 50-60.
 37. MORTON W. BLOOMFIELD, a.o.O., S. 273 - 276.
 38. G. N. LEECH: Linguistics and the Figures of Rhetoric. In: R. FOWLER (Hg.): Essays on Style and Language. London 1966, S. 135 - 156. G.N. LEECH: A Linguistic Guide to English Poetry. London 1969.
 39. J. DUBOIS und andere: Rhétorique générale. Paris 1970.
 40. HEINRICH F. PLETT: Textwissenschaft und Textanalyse. Heidelberg 1975, S. 147 - 150.
 41. INGER ROSENGREN: Style As Choice and Deviation. In: Style 6. Jg. (1972), Heft 1, S. 3 - 18.
 42. JOHANNES ANDEREGG, a.o.O., S. 74 - 76.
- b. Stilkomponenten
43. WELLEK III, S. 333.
 44. VIKTOR VINOGRADOV: Yazyk Puskina. Moskau 1935.
 45. KAYSER, S. 329.
 46. EMMY L. KERKHOFF: Kleine Deutsche Stilistik. Bern 1962, S. 51.
 47. JURGEN STENZEL: Zeichensetzung. Göttingen 1966.
 48. KERKHOFF, a.o.O., S. 15.
 49. EMIL WINKLER: Grundlegung der Stilistik. Bielefeld und Leipzig 1929, S. 47 - 80.
 50. WILHELM SCHNEIDER: Ausdruckswerte deutscher Sprache. Leipzig und Berlin 1931, S. 21.
 51. KAYSER, S. 301 - 311.
 52. WELLEK III, S. 335.
 53. ZDENKO ŠKREB: Sprachstil und Stilkomplex. In: ŠKREB, S. 95 - 107.
 54. ALFRED BEHRMANN: Einführung in die Analysen von Verstexten. Stuttgart 1970.
 55. GEORG MICHEL und andere: Einführung in die Methode der Stiluntersuchung. Berlin 1968.
 56. KAYSER, S. 275; und S. 101 - 184.
 57. E. BACH: The Syntax of Holderlins Poems. In: Texas Studies
 8. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style. In: Word, Jg XX (1946), S. 423 - 439.
 9. RENE WELLEK: Closing Statement From the Viewpoint of Literary Criticism. In: THOMAS A. SEBEOK (Hrsg): Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, S. 410 und 411.
 10. W. TURBIN: Was ist denn eigentlich der Stil eines literarischen Kunstwerks? In: Kunst und Literatur, 8. Jg. (1960), S. 143 - 158.
 11. ALONSO, S. 429.
 12. WELLEK III, S. 332 - 333.
 13. ALVIN EUSTIS: Stylistics. In: PREMINGER, S. 817.
 14. PIERRE GUIRAUD: La stylistique. Paris 1954.
 15. A. SCHIAFFINI: La stilistica letteraria In: Momenti di storia della lingua italiana. 1953.
 16. STEPHEN ULLMANN: Stylistics and Semantics. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Literary Style. London and New York 1971, S. 133.
 17. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style, a.o.O., S. 427 - 430.
 18. LUBOMIR DOLEŽEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style. In: DOLEŽEL and R. W. BAILEY (Hrsg): Statistics and Style. New York 1969, S. 10.
 19. WAIZEL I, Letztes Kapitel.
 20. VIKTOR ŽIRMUNSKIJ: Zadaci, In: Voprosy teorii literatury. Leningrad 1928, S. 17 - 88.
 21. MICHAEL RIFFATERRE. Stylistic Context. In: CHATMAN - LEVIN, S. 431 - 441.
 22. LUBOMIR DOLEŽEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style, a.o.O., 13.
 23. ULRICH LEO: Stilforschung und dichterische Einheit. München 1966; S. 30.
 24. W. K. WIMSATT: The Prose Style of Samuel Johnson. New Haven and London 1941.
 25. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style, a.o.O., S. 427.
 26. STANLEY E. FISH: What is stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: Seymour Chatman (Hrsg): Approaches to Poetics. New York and London 1973, S. 109 - 152.
 27. LEO SPITZER: Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken. In: Romanische Stil- und Literaturstudien, Band I, Marburg a.d. Lahn 1931, S. 30 - 31.
 28. EMIL WINKLER: Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik. In: Die neueren Sprachen, Band 33 (1925), S. 40f., vgl. dazu LEO SPITZER in: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. 1926, Spalte 89 - 95.
 28. STEPHEN ULLMANN: Two Approaches to Style In: Patterns of Literary Style. YCC, Band III, S. 217 - 225.
 30. PAUL HERNADI: Literary Theory: A Compass for Critics. In: Critical Inquiry, Winter 1976, vol. 3, Nr. 2, S. 384.
 31. JOHANNES ANDEREGG: Stildefinition und Wissenschaft-

74. ANTS ORAS: Spenser and Milton: Some Parallels and Contrasts in the Handling of Sound. In: NORTHROP FRYE (Hrsg.): Sound and Poetry. New York 1957, S. 109 - 133.
75. D. TSCHIZEWSKIJ: Stil und Lexik. In: PAUL BOCKMANN (Hrsg.): Stil - und Formprobleme in der Literatur. A. a. O., 91 - 95.
76. VIKTOR VINOGRADOV: Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka. Leiden 1949.
77. JAN MUKAROVSKY: Polakova "Vznesenost prirody. In: Kapisoiy z ceske poetiky. Band II, Prag 1941. Vgl. MIROSLAV CERVENKA: Grundkategorien des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. In: ŽMEGAČ - ŠKREB, S. 141 - 145.
78. KAYSER, S. 106 - 110 und 128 - 131.
79. DAMASO ALONSO: La lengua poética de Góngora. Madrid 1935.
80. R. A. SAYCE: The Style of Montaigne: Word - Pairs and Word - Groups. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Literary Style. London und New York 1971, S. 383 - 402.
81. EMILJA GRUBAČIĆ: Untersuchungen zur Frage der Wortstellung in der deutschen Prosadichtung der letzten Jahrzehnte. Zagreb 1965.
82. ROBERT BRAUER: Tonbewegung und Erscheinungsformen des sprachlichen Rhythmus. Berlin 1964.
83. LEO SPIIZER: Die Wortbildung als stilistisches Mittel bei Rabelais. Halle 1910.
84. LEO SPITZER: Linguistics and Literary History. New York 1962, 41 - 86.
85. HANS GRAUBNER: Stilistik. In: ARNOLD, S. 169 - 172.
86. PHILIP WHEELWRIGHT: On the Semantics of Poetry. In: CHATMAN - LEVIN, S. 250 - 63.
87. JOSEPHINE MILES: More Semantics of Poetry. In: CHATMAN - LEVIN, S. 264 - 68.
88. W. K. WIMSATT, Jr: The Prose Style of Samuel Johnson. New Haven and London 1941, S. 50 - 62.
89. KAYSER, S. 147.
90. JURGEN STENZEL: Zeichensetzung. Göttingen 1966.
91. E. LERCH: Typen der Wortstellung, in: Festschrift für KARL VOSSLER, Heidelberg 1922.
92. ELISE RICHTER: Grundlinien der Wortstellungslehre. In: Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 40 (1920).
93. WILHELM HAVERS: Handbuch: der erklärenden Syntax. Heidelberg 1931.
94. W. VON WARTBURG: Einführung in die problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Halle 1943.
95. MORTON W. BLOOMFIELD: The syncategorematic in poetry: From semantics to syntax. In: To honor Roman Jakobson I, Den Haag 1967, S. 309 - 317.
96. W. NELSON FRANCIS: Syntax and Literary Interpretation. In: CHATMAN - LEVIN, S. 209 - 216.
97. RICHARD OHMANN: Literature as Sentences. In: in Literature and Language Bd. II (1960), S. 383 - 397 und (1961), S. 444 - 457.
58. JOSEPHINE MILES und HANAU C. SELOIN: A Factor Analysis of the Vocabulary of Poetry in the Seventeenth Century. In: JACOB LEED (Hrsg.): The Computer and Literary Style. Kent, Ohio 1966, S. 116 - 127.
59. THOMAS A. SEBEOK: Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet. In: THOMAS A. SEBEOK: Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, S. 221 - 35.
60. BURGHARD RIEGER: Wort - und Motivkreise als Konstituenten lyrischer Umgebungsfelder. Eine quantitative analyse semantisch bestimmter Textelemente. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1. Jg. (1971), Heft 4, S. 23 - 41; vgl. auch HEINZ - MARTIN DANNHAUSER und DIETER WICKMANN: "Quantitative Bestimmung Semantischer Umgebungsfelder" und "Segmentierung eines fortlaufenden Prosatexts", in: Literaturwissenschaft und Linguistik, 2. Jg. (1972), Heft 8, S. 29 - 49.
61. WILHELM FUCKS: Nach allen Regeln der Kunst. Stuttgart 1968, S. 93.
62. SHELDON KLEIN: Control of style with a generative grammar In: Language, Jg. XLI (1965), S. 619 - 631; vgl. auch ders.: Automatic paraphrasing in essay format. In: Mechanical translation, Jg. 8, Heft 3 - 4 (1965), S. 68 - 83.
63. STANLEY E. FISH: What is Stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Approaches to Poetics. New York 1973, S. 120 - 121; vgl. auch: HUBERT DREYFUS: What Computers Can't Do. New York 1972, S. 133 - 134.
64. PAUL BOCKMANN (Hrsg.): Stil - und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959, S. 14; E. ARNOULD: Essai d'une theorie du style. 1851; H. SPENCER: The Philosophy of Style. 1852; R. DE GOURMONT: Le probleme du style. 1902; E. P. MORRIS: A science of style. 1915.
65. WILLIAM EMPSON: Seven Types of Ambiguity. New York o. J.; ELLER OLSON: WILLIAM EMPSON, Contemporary Criticism, and Poetic Diction. In: CRANE I, S. 27.
66. J. STRIEDTER (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten Band I, München 1969, S. 33; vgl. auch RENATE LACHMANN: Die "Verfremdung" und das "neue Sehen" bei VIKTOR ŠKLOVSKIJ. In: Poetica, 3. Jg. (1970), Heft 1 - 2, S. 228 ff.
67. ALEKSANDAR FLAKER: Der russische Formalismus. Theorie und Wirkung. In: ZME. GACSKREB, S. 119.
68. STAIGER II, S. 7 - 28 und STAIGER III.
69. KAYSER, S. 102 - 105.
70. FERDINAND DE SAUSSURE: Cours de linguistique generale. Paris 1949, S. 100.
71. DELL H. HYMES: Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets. In: THOMAS A. SEBEOK (Hrsg.): Style in Language, a.a. O., S. 109 - 131.
72. DAVID I. MASSON: Thematic Analysis of Sounds in Poetry. In CHATMAN - LEVIN, S. 54 - 68.
73. WOLFGANG KAYSER: Die Klangmalerei bei Harsdorffer. Leipzig 1932.

Konstituenten moderner Dichtung. Bad Homburg v.d. Höhe 1970.

111. KAYSER, S. 292, vgl. auch S. 187 - 212 und 339 - 388.
112. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde, a.a.O., Bd. I, S. 151 - 166; vgl. auch H.p.H. TEESING in BOCKMANN, a.a.O., S. 258 - 266.
113. HANS GRAUBNER in ARNOLD, S. 166.
114. DAEMMRICH, S. 121 - 185.
115. R. BRAUER: Der Stilwille Merimess. Genf 1930.
116. ALEKSANDAR FLAKER: Motivation und Stil. In: VIKTOR ZMAEGAC (Hrsg.): Marxistische Literaturkritik. Bad Homburg 1970, S. 387 - 397.
117. FRITZ SIRCH: Deutsche Klassik und Romantik München 1922.
118. WALZEL I.
119. JASZI, S. 1 - 44 und 76 - 113.
120. HANS GRAUBNER in: ARNOLD, S. 186.
121. MICHEL RIFFATERRE. Stylistic Context. In: Word, Bd. 16, Nr. 2 (August 1960).
122. STERHEN ULLMANN: Language and Style. Oxford 1964.
123. KAYSER, S. 329 - 30.
124. POLLMANN II, S. 69 - 70.

CHATMAN - LEVIN, S. 231 / 38.

98. KAYSER, S. 148.
99. HERBERT GRIERSON: The paragraph. In: Rhetoric and English Composition. Edinburgh and London 1944.
100. WILLAM O. HENDRICKS: On the notion "Beyond the Sentence" in Linguistics, Bd. 37 (1967), S. 12 - 51.
101. LAWRENCE GAYLORD-JONES: Grammatical Patterns in English and Russian Verse. In: To Honor Roman Jakobson II, Den Haag 1967, S. 1015 - 1045.
102. LEIBFRIED, S. 308 - 309.
103. GUNTHER IPSEN: Ursprache, Sondersprache, Gemeinsprach. In: Blätter für deutsche Philosophie, Jg. 4 (1930), S. 71.
104. WOLFGANG KAYSER: Sprachform und Redeform. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1936 - 40, S. 52. 91.
105. HANS GRAUBNER: Sprachstil - Redestil: In: ARNOLD, S. 178 - 79.
106. POLLMANN II, S. 64.
107. LUBOMIR DOLEZEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style In: L. DOLEZEL und R. W. BAILEY (Hrsg.): Statistics and Style. New York 1969, S. 12.
108. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde der Deutschen Dichtung. Bremen - Horn 1951, Bd. I, S. 265.
109. RICHARD M. MEYER: Deutsche Stilistik. München 1906.
110. ROLF KLOPPER und URSULA OOMEN: Sprachliche

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

عبد الله حوثة

الأسلوبية الذاتية أو المنشئية

توطئة : لا مراء اليوم في اعتبار شارل بالي Ch. Bally رائد الأسلوبية الأول في العصور الحديثة ، من موقع المتأثر بالمنهج الوضعي ؛ فقد استطاع صاحبنا أن يراهن على ما لم يقدم عليه أستاذه دي سوسير De Saussure ، أعنى دراسة العبارة وما قد يحف بها من أبعاد نفسية واجتماعية ، فكان بذلك مسهما في علم النفس اللغوي ، وعلم الاجتماع اللغوي ، من حيث أراد أن يكون أسلوبيا فحسب .

على أن مشروع بالي الأسلوبى يحتوى على بذرة تناقضه . ذلك أنه من المفروض - وفقا لما نعرفه اليوم من أمر الأسلوبية - أن يكون هذا العلم بحثا في الأسلوب بما هو طريقة في التعامل مع اللغة متفردة ومخصوصة . فقد كان تفريق سوسير المنهجي بين اللغة والعبارة أساسيا في الدراسات الأسلوبية . فإذا كانت اللسانيات تعنى بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعى المجرد ، الخارج عن عمل التاريخ) فإن الأسلوبية معنية بدراسة العبارة (الجانب الفردى المتغير) . إلا أن بالي قد ظل يدور بالأسلوبية في فلك اللغويات منهجا وموضوعا ، فأمكن لذلك تسمية إسهامه بلسانيات العبارة⁽¹⁾ أو أسلوبية اللغة⁽²⁾ . وتجلى المفارقة بين التسميتين واضحة إذا نحن رمنا من وراء ذلك إرساء نظرية أسلوبية على نحو ما صنع جميع الأسلوبيين بعد بالي .

ففى قولنا « لسانيات العبارة » مفارقة مأتاها كون اللسانيات تعنى الدراسة العلمية الموضوعية الشمولية المجردة ، وكون العبارة تعنى التفرد والذاتية ، فكان الجمع بينهما يؤدي إلى خنق الأسلوبية وحصر آفاقها ، وجعلها تنتهى إلى أن تكون مجرد وصف وإحصاء وتبويب ؛ وهو ما يناقض مرامى الأسلوبية نفسها ، ويعود بها - من بعض الوجوه - إلى ميدان البلاغة ، أعنى النزعة التبريرية⁽³⁾ . وفى قولنا أسلوبية اللغة إبتعاد بموضوع هذه الأسلوبية عما جعلت له ، أى البحث في تفرد العبارة .

وقد ظل بالي يدور في فلك أستاذه دي سوسير ، أى في فلك اللغة موضوعا ، أو اللسانيات منهجا ، وإن أدخل على مشروعه أبعادا عاطفية واجتماعية ، معتبرا الحال والوقت والبيئة ، فكان فاتحا لباب آخر في ميدان اللسانيات ، هو سبب « التلغظ » L'enonciation⁽⁴⁾ كما يتجلى اليوم في أرقى مراحل مع كاترين كريبوا أوريكيوني⁽⁵⁾ .

نقد شدد بالي على العلم في ميدان الأسلوبية ، وأهمل الأسلوب ، مفضلا بذلك موضوعية الأول وشموليته على ذاتية الثانى وتفرده . ويبدو ذلك في المستويات النظرية التالية :

أ - تحديده لموضوعها ؛ فهو ليس الكلام بصفة عامة ، لا ولا كلام فرد معزول ، أدبيا كان أو إنسانا عاديا ، وإنما لغة مجموعة بشرية معينة ، كاللغة الفرنسية مثلا⁽⁶⁾ .

ب - تعريفه للكلام وتحديده لوظائفه (وظيفة عقلية ، وظيفة اجتماعية ، وظيفة عاطفية)⁽⁷⁾ .

ج - تعريفه للأسلوبية بكونها « دراسة ظواهر تعبير الكلام ، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية »⁽⁸⁾ .

د - تحديده لمنهج الدراسة الأسلوبية ، وهو المنهج الآن

Synchronique^(١١) الذي سيشرح على طريقته الأسلوبية في المستوى التطبيقي كله .

هذه التحديدات النظرية الأربعة تكون أسلوبية بالأسلوبية تيريبية ، تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، لا في كلام فرد ، وبالأحرى فرد أديب .

ولسوف يكون مشروع الأسلوبية الذاتية قائماً على مناهضة أسلوبية بالي من حيث الموضوع ؛ إذ ستعنى هذه الأسلوبية الذاتية بدراسة الآثار الأدبية وما تحوي من أسلوب أدبي متفرد . ومن حيث المنهج فستعنى هذا الأسلوبية بالزوايا الزمانية بخاصة . وسوف تقتصر في هذه المقالة على ليوسبيتزر Leo Spitzer^(١٢) ورولان بارت R. Barthes^(١٣) .

١ - ليوسبيتزر ١٩٦٠

١ . ١ . المؤثرات :

١ . ١ . ١ . التأثير الفلسفي :

لئن كان منهج بالي الأسلوب وضعياً اختيارياً ، انتهى به إلى ضبط عدد من القوائم في تعبيرية اللغة على أساس علمي ، بما جعل مشروعه الأسلوب متناقضاً ، لقد ذهب سبيتزر ، صاحب أسلوبية الفرد ، شوطاً كبيراً في التيار المثالي كما حددت فلسفته كروتشه B. Croce (١٩٥٢) الإيطالي ، وهو من مقنني أثر المنهج الهيكل . وتأثر فلسفته بمشاة النقيضة للفلسفة الوضعية . من ذلك اعتباره الحدس « شكلاً من أشكال المعرفة البشرية ، إلى جانب المعرفة العقلية المنطقية »^(١٤) ، وأنه أساس الإدراك الشخصي للأمور . وتقوم العملية الحدسية في المعرفة على الفن : وهذه المعرفة الحدسية (أي الفن) هي بالضرورة تعبيرية « فما لا يتحقق في العبارة لا يعد حدساً (. . .) بل هو طبع . فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبر ؛ وإن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدى أبداً إلى الجمع بينهما »^(١٥) . فالفن إذن هو اللغة ، لكنها ليست لغة الإبلاغ العادي ، فهذه من مشمولات المنطق ، وإنما هي لغة التعبير عن الذاتية . وهذه هي وظيفة الشعر . وهكذا تتحد اللغة بالشعر ، وتتحد الذات المنشئة بها ؛ فكل كلام شعري جمالي ينطوي على ذات أنتجت ، مستهدفة بإنتاجه إدراكاً حدسياً للعالم . وبذلك يكون كروتشه قد مَدَّ الجسر الواصل بين اللغة وعلم الجمال . يقول : « ما علم الجمال واللسانيات بالعلمين المنفصلين قط (. . .) ، وإنما هما علم واحد . ولا يعني ذلك وجود لسانيات خاصة ، وإنما اللسانيات التي تعنينا ، أي اللسانيات العامة ، بما فيها من جوانب تَرَدُّ إلى العلم أو إلى الفلسفة ، ليست شيئاً آخر غير علم الجمال . إن من يهتم باللسانيات العامة ، أعني اللسانيات العلمية ، يهتم بالقضايا الجمالية [أيضاً] ، والعكس بالعكس . إن فلسفة الكلام وفلسفة الفن أمر واحد .

« فلنكن نكون اللسانيات مختلفة عن الجماليات ، وجب عليها أن تتخذ لنفسها موضوعاً آخر دون العبارة التي هي الحدث الجمالي عينه . ومن فصول الجهد أن نثبت أن الكلام عبارة . أما بث أصوات لا تفيد شيئاً فليس من باب الكلام . إن الكلام هو ما قطع وحدد في سبيل أداء العبارة »^(١٦) .

على أن أهم ما جاء به كروتشه في باب الجماليات ، وهو ما سيكون له تأثير مباشر على نظرية سبيتزر الأسلوبية ، هو مزجه بين المضمون والشكل ، مع إعطائه الشكل دوراً مقدماً في الحدث الجمالي . وبالتالي في عملية المعرفة الحديثة . يقول في هذا الشأن : « من المسائل الأكثر طرحاً في علم الجمال تلك التي تعلقت بعلاقة المادة بالشكل ، أو كما يقولون عادة المضمون والشكل . هل يكمن الحدث الجمالي في المضمون وحده ، أم في الشكل وحده ، أم فيهما معا (. . .) إنه لا مجال لاتهمم فكرنا إن نحن فهمنا من قولنا مادة الانفعال غير منضج جمالياً (أي) الانطباعات ، وإن نحن فهمنا من قولنا شكل الإنضاج والنشاط الذهني (أي) العبارة . إن علينا دحض الفكرة القائلة بأن الحدث الجمالي يتمثل في المضمون وحده (أعني في مجرد الانطباعات) ، وكذلك دحض الفكرة الأخرى القائلة بالحقاق الشكل بالمضمون ، أعني الانطباعات مع العبارات . إن النشاط التعبيري في الحدث الجمالي لا يضاف إلى حدث الانطباعات ، وإنما تكون هذه الانطباعات منضجة ومشكلة بواسطة الحدث التعبيري . فالانطباعات تتجلى في العبارة كما يتجلى لغة وقد وضع في المصفاة هو نفسه وغيره معا من الجانب الآخر من تلك المصفاة . إن الحدث الجمالي من هذه الناحية شكل ، ولا شيء آخر غير الشكل »^(١٧) .

١ . ١ . ٢ . التأثير اللساني :

كان لنظريات اللساني هوبولدت Wilhelm Von Humboldt الألماني (١٨٣٥) تأثير كبير على أسلوبية سبيتزر ، ومؤداه اعتبار الكلام حال طاقة خاصة بالتكلم وبمجموعته التاريخية . فاللغة - كما يراها هوبولدت ، مأوى الحياة والتاريخ متلازمان . وقد وجد فيها وهو يبحث عن إنجاز مشروعه الأنثروبولوجي ومركزاً دائرته مجموعة القوم المتكلمين الكلية . وبين المركز والدائرة نسيج من المبادلات التي تكشف عن جهد البشرية اللغوي^(١٨) . وتظهر هذه المبادلات بين المركز والدائرة في كون « اللغات تسبطن على مسار الحضارة وتخضع لها في الوقت نفسه ، (وتكون) سيطرتها عليها من حيث إن العبارة تجلو العقل البشري وملكات الذهن ، هذه الملكات التي ما إن تستكمل قوتها حتى تعود مؤثرة في اللغات مخضعة إياها لمشيئة تصرف أحوالها الخاصة (. . .) فليست اللغة حسب (أي هوبولدت) شيئاً خارجياً عرضياً غير ضروري للفكر البشري ، وما هي بالموضوع لتيسر مبادلات الأفراد فيما بينهم فحسب ، وإنما هي على العكس من ذلك ، شيء ضارب الجذور في صميم الذات (. . .) وضروري لتنمية القوى

نفسه إلى أستاذه في الأدب بيكار Philipp-August Becker ، الذي يعترف - بتأثير من اتجاهه الوضعي أيضا - عن البحث في حضور ذات الكاتب في الأثر . فيكار يتحدث في الأدب ويهتم بموضوعه الذي هو الإنسان ، مكتفيا من دراسة مضمون الأثر بـ « ضبط تواريخ الآثار الأدبية ومعطياتها التاريخية ، وتحديد عناصر الترجمة الذاتية والمصادر المكتوبة التي قد يكون الكتاب ضمنوها ما وضعوه من آثاره » (٢٧) . إن من شأن هذه الأمور الشكلية أن نعرف - في رأي سيبتر - البحث عن ماهية الأثر أو سر ظهوره في فترة ما ، وأن نضرب عليه عمالة من بعد تاريخي رئيسي . فلا دروس أستاذه في اللسانيات ، ولا دروس أستاذه في تاريخ الأدب . قد مهتت له - وهو أُرْجِل الذي « ذكر حياته العلمية كلها للجمع بين هذين الاختصاصين » (٢٨) - سبيل التلويح إلى جوهر الأثر وروح الكتاب المنظمة له : وهي الغاية القصوى التي حلت بنشاطه الأسلوب فسر لها الوسائل ، وشرع لها الطريقة ، وكل ذلك في ضوء المؤثرات والمؤثرات المضادة التي أسهمت في تكوينه .

٢.١. الغايات :

٢.١.١. المستوى اللساني :

ينطلق سيبتر من قول Buffon (١٧٨٨) الشهيرة « الأسلوب هو الرجل » ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته ، والتركيبية النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تشكل بهذه الطريقة أو بتلك : فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله ، وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها . لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة : فهي روح النص نفسه . إن سيبتر يفضل طريقة البحث عن روح كاتب معين من خلال الظاهرة اللغوية على الطريقة التبريرية في الأسلوبية ، تلك التي تحاول أن تبويبها نهائيا مضمون عبارة ما . وقد أدى هذا الموقف بسيبتر إلى اعتبار أدوات التعبير مختلفة لاختلاف أرواح الكتاب الذين يستخدمونها . فها هنا يكمن عند سيبتر احترام حرية الأفراد ، على حد عبارة بريكو : « هذه الحرية التي مكنته بحق من إعادة تنظيم الكلام الفردي كلما وقع الاضطراب إلى تفكيكه » (٢٩) ، باعتبار أن لكل فرد أديب تركيبه النفسي الخاص به ، الذي على أساسه تختلف آثاره عن غيرها ، ويميز أسلوبه عن سائر الأساليب .

إن غاية من غايات أسلوبية سيبتر الكبرى النفاذ إلى أبعاد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بشجيرة نفسية خاصة ، أفرزت إنتاجا لغويا خاصا . وهذا معنى قولنا وأسلوبية الفرد ، وهي ذات أبعاد إنسانية ، تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط .

٢.٢.١. المستوى الاجتماعي والتاريخي :

على أن سيبتر لا ينسى أن هذا الفرد داخل في نظام آخر أوسع ، هو المجتمع والعصر والتاريخ . فلئن كانت العلاقة بين

والملكات الذهنية ، وإدراك العالم الخارجي إدراكا لا ليس فيه (٣٠) .

على أن اللغة حسب هبولدت تأخذ شكلها وتبلور عبريتها وتجلوها في أزميتها الأدبية على الخصوص . « عندئذ ترد إلى هذه اللغة [سموا على ما تعرضه الحياة المادية من ضرورات يومية ، لتخرج أرجاء الفكر المحض ، والخيال الطلق » (٣١) .

٣.١.١. التأثير الأسطوري :

لنكارل فوسلار K. Vossler ، الذي تأثر كذلك بماتية فرونتيه (٣٢) ونظريات ميونست ، اللسانية (٣٣) . تأثر من نفسه وصديقه سيبتر : إنه سعى الرجل - على حدس النقد الوضعي السائد في زمانه - إلى الاهتمام بالثقافة عن واقع الأدب المروحي من خلال عماله اللغوي بتدريج أكثر من اهتمامه بتحليل العالم [الأدبي عن طريق جمع الأساطير البيروجرافية الخارجة عن الأثر (٣٤) : « فلقد انطلق فوسلار من الملاحظات اللغوية في النص ، لينتهي إلى ما يسميه بروح الروائي . فتحليله لا يمت بصلة إلى العناصر المحيطة بالأثر (حياة الكاتب ودراسة مصادره وما أثر في اتجاهاته) (٣٥) . إن هذا المسار المنحصر عن لغة جعل من تحليله للنصوص عملا أسلوبيا (٣٦) .

« وعليه فإن محاولة الناقد تستل في الغفل بما يسميه شخصية الأديب من طابع قار ومميز من خلال التعبير الأسلوب (التعبيري) في آثاره الأدبية المتفرقة » (٣٧) .

غير أنه من الجدير بالملاحظة ، كما فعل بريكو P Barueco ، بقاء فوسلار في حدود الأسلوبية التعبيرية ، برغم ما قطع من أشواط على درب أسلوبية الفرد : « فهو لا يضع نصب عينيه الظفر به « نواة الأديب الروحية » في المرتبة الأولى ، وإنما [يهتم أساسا] بإقامة العلاقات بين أسلوب الأديب ولغة عصره ، ويوضع الأسلوب في مكانه التاريخي من اللغة . فتحليل فوسلار يظل أسلوبية تعبيرية ، في الوقت الذي يشر فيه بولادة أسلوبية الفرد » (٣٨) .

٤.١.١. نصيب هذه المؤثرات جميعها (٣٩) ، إلى جانب انتهاء الرجل العرقي (فهو يهودي ثمساوي غذته الإنسانيات الكلاسيكية) (٤٠) ، في نقده لمنهج بعض أساتذته : فقد ناقض سيبتر طريقة أستاذه مايرلويكه Meyer-Lubke الوضعية في تدريس اللسانيات الفرنسية : فهذا الرجل لا يتحدث إلا عن اللسانيات المجردة : يتحدث عن اللغات قديمها وحديثها « وهذا أمر لا يعكس الإنسان الفرنسي في شخصيته وروحيته وثأديه وعراقته الفريدة . إنه يتركه نسبيا منسيا ، في حين يتحدث عن لغته : وما كانت اللغة الفرنسية [في دروس لويكه] كلام الفرنسيين بل أكاديسا من التطورات المفككة المعزولة والعرفية الهندسية الثلاثة » (٤١) . ولئن وجه سيبتر نقده إلى طريقة أستاذه لويكه الوضعية في تناول اللغة بمعزل عن ذاتها المنشئة لقد وجه النقد

وكل يغتزل ليحيل إلى حرية فردية^(٣٥) . وغاية سبيتر من أسلوبه أن يضع اليد على هذا التوق الفردي والجماعي معا ، إلى لحظة من التاريخ مغايرة ، من خلال فريدة الأسلوب .

يمكن إذن اعتبار الغايات التي يرمى إليها سبيتر آنية وزمانية معا : آنية باعتبار أن الغاية الأولى تتمثل في رصد الظاهرة الأسلوبية الجمالية كما تتجلى على سطح الأثر ؛ وزمانية سرعان ما تفك بزمام المبادرة من المرحلة الآنية وتنفيها . وتكون على مراحل ثلاث : تتمثل الأولى في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية ؛ وتتمثل الثانية في وضع هذا الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي ؛ أما المرحلة الثالثة فتتظفر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في طبيعة التحولات الحضارية والفلسفية والتاريخية .

٣.١. الوسائل :

لما كانت غايات سبيتر الأسلوبية تنحصر في بعدين كبيرين : بعد آني وصفي ، وبعد زمني ذي مستويات ثلاثة ، منها ما يتعلق بصلة الأثر بصاحبه ، ومنها ما يتعلق بصلة الأثر بالمجتمع والتاريخ ، ومنها ما يتعلق بالأثر في طبيعة التحولات التاريخية . كانت الوسائل من جنس الغايات ، وصفية استقرائية ، استنباطية جميعا ؛ وهو ما يميز أسلوبية سبيتر القائمة على رافدي اللسانيات وعلم الدلالات التاريخي .

١.٣.١. اللسانيات :

تعد المقاربة اللسانية أهم سند يعتمد عليه سبيتر حين يباشر عمله الأسلوب ؛ فاللسانيات عند صاحبه كفيلا بأن تحجب عن السؤال التالي : وكيف تحدث التغيرات [في النص] ؟^(٣٦) . لكنها قديمة أيضا بالجواب عن سؤال آخر ذي علاقة بالأول ؛ ومفاده «لم طرأت تلك التغيرات ؟»^(٣٧) . من هذا المنطلق كان سبيتر شديد الهمجية في إدانته لمؤرخي الأفكار في الأدب ، مثل لفجوى Lovejoy صاحب المؤلفات الأدبية التي تعترف عن البحث في الحضور اللغوي الجمالي في الأثر . ذلك أن سبيتر لا يعترف بالفكرة الأدبية إلا من حيث دأها الفني اللغوي ؛ فاللغة - حسب سبيتر - ليست إلا بلورة ظاهرية لشكل داخلي^(٣٨) . ويقول أيضا : «كان القوم على عهد شيبني ينظرون إلى اللغة على أنها إرث عن الأجداد ، يحق للنحو التاريخي دراستها بدون أية عاطفة ، وعلى أنها نتاج تطور وأداة تواصل ، وضعت حسب بعض القواعد المخصصة (. . .) ومن حقنا نحن بدورنا أن ننظر إلى اللغة على أنها ثمرة إبداع وتعبير عن عاطفة»^(٣٩) .

هكذا فقدت اللسانيات مع سبيتر ، بتأثير من تكوينه ، محيبتها واحترازها من حضور الذات المتكلمة فيها . فاللسانيات عنده يجب أن تكون أداة نقد وحيثا وجد رسم الإنسان متكلمها

روح الكاتب وأثره من المثانة بمكان ، حتى إنه اتخذ من هذه الروح نواة منظمة للأثر ، إن هذه الروح داخلية كذلك في نظام اجتماعي . وهذا ما يجعل للأثر علاقة بالبعد الاجتماعي . يقول ستاروبنسكي Starobinsky وتطرح أسلوبية سبيتر إلى إدراك الواقع النفسي ، وإلى تحديد الروح الجماعية أيضا . فسبيتر يحاول أن يكتشف وهو يواجه النص - الخصائص المميزة التي تفضي إلى روح الكاتب ، لكن مع انشغال بتحسس العلامة التعبيرية ، أو تحولات الروح الجماعية المتعجّلة من خلال ما في حركة الكتابة من فداذو^(٤٠) . فالاستقراء النفسي القائم على تحليل الأسلوب يمكن أن تتسع به رقعة البحث فيفضي إلى تحديد المرحلة التاريخية ، وإلى تحديد المناخ الفني والأخلاقي ؛ وفي رأي سبيتر أن علم النفس الأسلوب يجب أن يمتد إلى علم الاجتماع الأسلوب^(٤١) . فرابلي Rabelais (١٥٥٣) يمثل في نظر سبيتر وحدة يجب النفاذ إليها وتحديداتها في أبعادها الذاتية ؛ لكن يجب أن نضعها بعد ذلك في وحدة أشمل ، وفي نقطة من التاريخ معينة ؛ فلهذا كان رابلي نظاما شاملا ينتمى إلى نظام متعال عليه : حوله وبعده وقبله (. . .) يجب وضع رابلي في إطاره العام من تاريخ الأفكار ؛ من تاريخ الأدب - كما يقول مؤرخو الأدب^(٤٢) .

لكن غاية سبيتر ليست العثور على الفكرة مجردة ، ووضعها في سياقها التاريخي العام ؛ إذ ليست الغاية هي الأفكار في حد ذاتها (فهذه تهم تاريخ الفلسفة) ، لا ولا الأفكار بما هي طريقة في الإبلاغ ؛ فهذا الأمر يهم التاريخ والعلوم الاجتماعية ، وإنما الغاية هي الأفكار التي تنضمها اللسانيات والشكل الأدبي . إن أدينا ، بوصفنا فقهاء لغة ، مغلوقة داخل المجال اللساني الأدبي البحث^(٤٣) .

على أن غاية سبيتر الأسلوبية القصوى ليست مجرد المطابقة بين الأثر وصاحبه وعصره ، فتلك مطابقة من شأنها أن تجعل الأثر ، ومن ثم الذات المنشئة ، مذويين داخل المرحلة التاريخية والثقافية . إن أسلوبية سبيتر - من هذه الناحية - جدلية حركية ؛ فالأثر وشاهد عصره لا شهيده ؛ يعكسه وفي الآن نفسه يتجاوزه . مثل هذه الغاية أدخل سبيتر على أسلوبية مفهوم العدول L'ecart . يقول : «يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوب عن القاعدة العامة خطوة تاريخية ، يقطعها الكاتب . ويجب أن يتم هذا الانحراف عن التحول في روح العصر ؛ وهو تحول يعيه الكاتب وينقله في شكل لغوي يكون بالضرورة جديدا»^(٤٤) . على أن العدول عند سبيتر ليس عدولا مطلقا ، أي ذلك العدول الذي يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة ، وكل مرة ، وإنما هو عدول قد يصيب غذا استعمالا عاديا ، وذلك لا يسيطره بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها . يقول ستاروبنسكي : «ليس الأسلوب عند سبيتر فرديا بحثا ، لا ولا هو بالكلية [المحض] ، لكنه فردي في طريقه إلى الكلية ،

هكذا تكون اللسانيات رافدا للبحث الأسلوبي لدى سبيتزر ؛ فهي أداة ومدخل إلى النصّ وصفي ، وهي أيضا وسيلة لربطه بصاحبه . ويكون علم الدلالات التاريخي أداة لربط الأثر بالتحوّلات التاريخية . وكما أن كل نص يحمل نفسية صاحبه ، وفي الوقت نفسه يندرج في سياق تاريخي ، فإنه لا فكاك للأسلوبية عن علم الدلالات التاريخي ؛ فهذا يشرىها ويجعلها متماشية وغايات سبيتزر في مجال النقد الأسلوبي . ولم يفرق سبيتزر بينها مطلقا بما أنه لم يفرق في الأثر بين صاحبه وتاريخيته .

١.٤.٤. الطريقة :

تمثل الطريقة إعمال الوسائل في الغايات . ولما كانت اللسانيات هي الأداة الكبرى في مباشرة النصوص عند سبيتزر فقد كانت قراءاته الأسلوبية تنطلق من الأثر نفسه . ويمكن حصر طريقة سبيتزر الأسلوبية في مستويات ثلاثة :

١.٤.١. المستوى النظري الخالص :

اعتمد سبيتزر في دراساته الأسلوبية مبدأ «السياج الفيلولوجي» الذي يهيج السبيل الاستقرائية ، أي بدءا من الجزئية وصعودا إلى الكل ؛ هذا الكل الذي كلما اتسع مجاله كان أحق بالتأمل ، وأدعى إلى الاستنتاج . وهذه هي طريقة فقهاء اللغة حسب سبيتزر نفسه ؛ وهي تناقض طريقة علماء الشريعة الذي ينطلقون من أعلى إلى أسفل ، حتى الجزئيات البسيطة في عالم البشر^(٤٤) . كما أنها تناقض منهاج علماء الرياضيات ، الذين يعدّون مسلماتهم كما لو أنها تنزّل من عزيز حكيم . وإن الفيلولوجية وقد ركزت همها تركيزا على ما هو بشري ، وعلى ما يمكن أن يحدث من ترابط وتقاطع في أمور البشر ، لا تستخدم الطريقة الاستنباطية إلا للتثبت من صحة المبادئ المكتشفة عن طريق الاستقراء (أي انطلاقا مما لوحظ)^(٤٥) .

على أن سبيتزر لا يهجم البحث في الدقائق إلا لكي يرجعها إلى كليتها الأولى . وهذه الكلية الأولى موجودة بالقوة في بادية الأمر ، بل إنه ليعتقد أن للجزئيات مآبا كليا ؛ وفعل فقيه اللغة أن يؤمن بوجود نور ما أعلى . وكما يقول إله بسكال Pascal : «ما كنت لتبحث عني لو لم تكن قد وجدتني»^(٤٦) . وهكذا يقترب منهج فقيه اللغة من منهج علماء الدين . فكما يعتقد علماء الدين بأن لهذا العالم نظاما أول ، وأنه يكفي إعادة تنظيم موجوداته على أساس ما حتى يعاد إليه الجمال الإلهي الأول . يعتقد سبيتزر بأن النص نظام أول يجب إعادة سبكه ، انطلاقا من جزئياته . يقول «إن فقيه اللغة يذهب ساعيا إلى البحث عن المجهرى الدقيق Le microscopique لأنه يرى فيه العالم الأصغر Le microcosmique^(٤٧) . هذا العالم الأصغر هو النص ؛ وهو داخل في عالم أوسع منه هو المبدع ؛ وهما معا داخلان في نظام أشمل هو المرحلة التاريخية بما توفره من آثار أدبية أخرى ، وسلوك أخلاقي وفلسفي وجمالي .

ومن ثم مفكرا ، متخيلا ، حالما ، كاتباً ، مصغيا^(٤٨) . بذلك ستقدم اللسانيات - كما يراها سبيتزر - ينابيعها الثرة لفائدة الأسلوبية مطبقة على الآثار الأدبية ، لتغدو هذه اللسانيات وسيلة لوصف النص ومباشرته بكل موضوعية من جهة ، ووسيلة لربطه بروح الكاتب من جهة أخرى ؛ وهو ما يناقض المسار البنيوي ، الذي يكتفى بالمستوى الأول الوصفي الآن المطبق ، مع استبعاد الذات المنشئة . وهو أمر متعلق بموقف هذا المسار المبدئي من اللغة بوصفها مجرد بنية فحسب . أما مع سبيتزر ، وقد نظر إلى اللغة بوصفها تحمل ذاتا متكلمة ، فقد بات كل أسلوب مؤديا إلى روح صاحبه .

١.٣.٢. علم الدلالات التاريخي :

يمكن الاكتفاء في هذا الصدد بإيراد فقرتين من كلام سبيتزر في شأن علم الدلالات التاريخي ؛ يقول في الأولى مهاجما المدرسة السلوكية Behaviouriste ، وهي مدرسة البنيوية الأمريكية ، وعلى رأسها بلومفيلد L.Bloomfield (١٩٤٩) «إن اللغة لا تكون كما أرادها السلوكيون (أو فلاسفة السلوك اللاذهنيون ، الآليون) (...) أكداسا من الجثث الهامدة ، وسلوكا لغويا آليا (...) إن التغييرات المعجمية مشروطة بالتحوّلات الثقافية والروحية»^(٤٩) . ويقول في الثانية «إن ما جمع [في كتابي : مقالات في علم الدلالات التاريخي] من فصول يمثل تكملة لكتبي «دراسات في الأسلوب ١٩٢٨» ؛ فبينما كان الأبطال في هذا الكتاب هم المؤلفين في حدّ ذاتهم وقد درست شخصياتهم الأدبية ، انطلاقا من عباراتهم المكتوبة ، ومن أسلوبهم المنفرد ، أصبح الأبطال في كتاب علم الدلالات التاريخي الكلمات نفسها كما يستخدمها الكتاب على اختلاف عصورهم .. ومن البديهي وثنائية فوسلار مشرعا أن تعد هذه الكلمات متجاوزة لمستعملها ، كما أنه من البديهي أن تكون هذه الشخصيات التي وسمت هذه الكلمات بطابعها متمية إلى حضارات»^(٥٠) .

من هذا المنطلق في فهم علم الدلالة حمل سبيتزر على أسلوبية جماعة «النقد الجديد New Criticism» في أمريكا ، الخالية من كل بحث في الدلالة التاريخية ؛ فقد قامت دراسة أحد أقطابها وهو ريتشاردز Richards على نقض الاتجاه السوسيري في دراسة اللغة ، بسعيه إلى دراسة الكلام العاطفي ، وبدراسة علم دلالات العبارة التي أهملتها المدرسة البنيوية . يقول ريتشاردز : «إن الكلمة المعزولة لا معنى لها ؛ فلا يكون للكلمة من معنى إلا بإقحام طرق تأويلية للملفوظ كله ، حيث تأخذ الكلمة دلالتها»^(٥١) .

غير أن سبيتزر يأخذ على الجماعة إهمالهم لبعد الكلمة التاريخي ، برغم ما قطعوه من خطى في سبيل إعطائها معنى في مستوى الملفوظ الأدبي ، حتى إن شديد عنايتهم بتحليل النص الدلالي جعل أسلوبيتهم تفتقر إلى جانبي التركيب والصوت ، وهما أشد صلة وأوثق علاقة باللسانيات .

١ . ٤ . ٢ : المستوى النظري التطبيقي :

تتمثل طريقة سببتر التطبيقية من الناحية النظرية في الانطلاق من النص باعتباره عالما مغلقا ، مع تجنب كل ما هو خارج عنه كحياة الكاتب وعصره وسائر آثاره ومواقفه ، ومع تجنب الأحكام المعيارية والذوقية في دراسة الأسلوب . من هذا المنطلق ونج سببتر نقده إلى « نقاد زمانه الذين يسقطون في المقابليات »^(٤٨) في أثناء تعرضهم بالدرس لأسلوب بعض الكتاب ، كذلك الذي فعله ديكرمان H. Dieckmann حين يتردد دون تحليل ، بأن ديدرو Diderot قد عبّر عن أفكاره في معظم الحالات بطريقة [أسلوبية] ملتوية^(٤٩) . وشبه بذلك ما كان فعله لانسون Lanson ، متأثراً بطريقة سانت بوف St. Beuve المعيارية ؛ و فلانسون يتحدث عن جوهر أسلوب ديدرو ، حاكماً عليه من الخارج فحسب ، وبطريقة ما قبلية [بقوله ساخراً] : هوذا نثر السيد ديدرو المضطرب الصاحب^(٥٠) .

خلافاً هؤلاء النقاد المعياريين يدعو سببتر إلى البدء بقراءة النص قراءة لا هداية فيها ولا توقف . ويشكر ذلك مرات ومرات حتى يبين لك في النص جبرية بسيطة تكون في العادة عبارة قصيرة ، فتجلب اهتمامك ، وتحصل الوضفة ، وتتم الخلقة بالنص . « فإن صادف أن لاحظنا تواتر هذه الشواذ اللغوية في النص ، سهل علينا إدراك القاسم المشترك بينها ، وتبين العاطفة التي أملت بها ، وربطها بخصائص الأثر الأدبية ، وبطريقة إخراجها ، وحتى بمحتواه الأخلاقي والفلسفي »^(٥١) . وإذن فطريقة سببتر الأسلوبية تتمثل في الذهاب من المحيط إلى المركز . والمحيط هو الدقائق اللغوية ، والمركز هو روح الأثر ؛ أي الذهاب من سطح النص (الناحية اللغوية) إلى عمقه (التجربة التي أودعها الكاتب) .

على أن قراءة سببتر ليست ذات اتجاه واحد ، أي ذهاب فحسب ، بل ذهاب وإياب مستمران بين المحيط والمركز ، وذلك في سبيل إيجاد لحمة وتكامل في عمله الأسلوب . يقول : « ينبغي أن نذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفني الداخلي ، [وذلك] بأن نلاحظ أولاً الدقائق في مستوى السطح البارز للعيان في كل أثر على حدة (وما الأفكار التي صرح بها الكاتب إلا واحدة من خصائص الأثر السطحية) ، ثم نجعلها ونبحث عن كيفية دمجها في المبدأ الإبداعي الكامن في ذهن الفنان ، ثم نرجع البصر إلى سائر مجالات الملاحظة ، لتبين مدى مطابقة هذا الشكل الداخلي الذي حاولنا بناءه لمجموع الأثر . وبعد ثلاث مرات أو أربع من هذا الذهاب والإياب ، يمكن للباحث أن يدرك مدى توفيقه في الظفر بمركز الأثر النابض ، أي شمس النظام الفلكي ، أو إخفاقه في ذلك ، ووقوعه في موضع جانبي منه »^(٥٢) .

١ . ٤ . ٣ : المستوى التطبيقي الخالص :

المثال الأول :

يقول سببتر : « كانت عادتي حين كنت أطلع الروايات

الفرنسية الحديثة أن أضع سطرًا تحت العبارات التي يشد انتباهي عدوها عن النمط العادي ؛ وغالبًا ما تكون هذه المقاطع ، وقد جمعت ، متكاثفة نوعًا ما ؛ فقد كنت أتساءل عما إذا كان بالإمكان إيجاد قاسم مشترك بين هذه الانزياحات جميعها ، أو على الأقل بين معظمها ، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحي والنفساني لمختلف الخصائص الأسلوبية التي تطبع فريدة الكاتب مثلها قد كنا ظفرنا بالأصل المشترك لما شد من أشكال لغوية »^(٥٣) .

بهذه الطريقة يشر سببتر دراسته لرواية شارل لويس فيليب المرسومة بـ « Bubus de Mont parnasse » (١٩٠٥) ، التي تدور أحداثها في عالم تجارة العاهرات والقوادين المشبوهة ، فلاحظ في هذه الرواية استعمالاً غريباً لعبارة « بسبب » « a cause de » ، و « لأن » « parce que » ، و « ذلك أن » « Car » ، هذا إلى جانب التعليل الضمني القائم على حذف أداة التعليل . وهذا هو المستوى الوصفي الآن ، الذي سرعان ما يلغيه سببتر ليلاحظ أن استعمال العلاقات السببية ليس محض صدفة ، وأنه ينبغي الانتقال من أسلوب شارل لويس فيليب إلى أصله النفسي والعنقي . فالكاتب بتقديده علاقة سببية لها مغزاه في سلوك أبطاله يقر بوجود قوة ضغط موضوعية على وجودهم المشبوه الذي تسحقه بضربة قضاء قاهرة قوى اجتماعية قاسية ؛ ضربة وعاما الكاتب . إنه ينظر إلى هذا العالم الذي حثب سواء السبيل ، متظاهراً برغم ذلك بالاستقامة والمنطق الموضوعي . ولكنه ينظر إليه بحزن عميق ، وباعتقالية مسيحية مذعنة ، تعكس وضع جانب من الأمة الفرنسية في القرن التاسع عشر .

المثال الثاني :

وتتعلق بكاتب عصر النهضة الفرنسي رابلي في قصته الخيالية بتتاجرويل Pantagruel (١٥٣٤) ، وهو ابن بطل القصة الأخرى جارجنتوا Gargantua (١٥٣٤) وفي قصة بتتاجرويل يضمن سببتر فلسفته الرواقية الأبيقورية ، التي تقوم على ضرب من الزهو والمرح ، واحتقار العاراض من الأمور ؛ ويسمّيها بالسبتاجرويليه Pantagruelisme ؛ وهي كلمة دخيلة على القاموس الفرنسي ، ولدها رابلي . ويرى سببتر أن توليدها من قبل رابلي ليس أمراً عرضياً اعتباطياً ، وإنما هو محاولة منه لانتشالنا من قبضة الواقع ، وإلحاقنا في دنيا اللاواقع والمجهول . فاللاحقة « ية » isme « تذكرنا بمدرسة جادة مثل الأرستية L'aristotelisme ؛ واجذر بتتاجرويل هو اسم من غريب رابلي ، أجرى على ألسنة معاصريه مزاحاً كثيراً ، وأضحكهم كثيراً . وقد عرف عن رابلي توليد الخواشيش الغريب الذي كان يفرغ مخافتي السوربون في زمانه . لكن سببتر يرى في ذلك إبداعاً للخيالي ، انطلاقاً من الواقع ، ومعبراً من أطلع الذي يرعد فرائصنا ، إلى المضحك الذي يشرح صدورنا . وعلى هذا الأساس يحمل سببتر حملته على لانسون مؤرخ الأدب ،

إلى مركزه الذي هو روح الكاتب من شأنه ألا ينظر إلا فيما يتمشى وهذه الروح ، وأن يصرف النظر عما يخالفها في النص من وحدات لغوية» (٦٢) .

٨ - الأستاذة جوييل تامين : « من أخطاء أسلوبية [سبيتر] أنها ذاتية تعلقت همتها في معظم الأحيان بالبحث في ما يرمى إليه المؤلف . فهي لما كانت مغرقة في الأبعاد النفسية ، بطل أن يكون لها قانونها كاختصاص علمي صارم » (٦٣) .

٩ - الأستاذ عبد السلام المسدي : « إن أسلوبية سبيتر انطباعية (...) ذاتية ، كفرت بعلمانية البحث الأسلوب » (٦٤) .

٢ . رولان بارت ١٩٨٠ (٦٥) .

١ . ٢ . تعريفه للأسلوب :

يعرف بارت الأسلوب ومعه اللغة بكونها معطين سابقين على عملية الكتابة . فاللغة معطى تاريخي لا اختيار للمؤلف فيها ؛ فهي معطى جوهرى ، ومثلها الأسلوب . أما الكتابة فوجود (لاحظ استغلاله للمصطلحات السارتيرية) . إن اللغة والأسلوب قوتان عميوان عند بارت : اللغة تربط المؤلف بالتاريخ ؛ فهي لذلك معطلة لعملية الإبداع ؛ إذ يكون موقف المؤلف منها موقف استهلاك زمني لا خيار له فيه . أما الأسلوب فهو أيضاً كاللغة ؛ جوهر ، لكنه متعلق بصاحبه ؛ بماضى صاحبه وطفولته وطقوسه الخاصة وبيولوجيته . إنه الكلام المكتفى بنفسه ، المعزول ، الذى يغرق في ميشولوجية الأدب الشخصية والخفية . هو أمر لا اختيار فيه ؛ فهو ضرورة وعزلة . لذلك يكون الأسلوب مقابلاً للكتابة ؛ وهى الشكل الرابط بين الإبداع والمجتمع ؛ وهى فى علاقة مع أزمنة التاريخ ؛ وهى اختيار ووجود لا ضرورة وجوهر ؛ فهي مع التاريخ فيما تقدمه من خلال أزمنة الكبرى . هى حرية ومسئولية معا ، لكنها حرية محدودة بالمجتمع الذى يكتب له الأديب ويكتب فيه . لذلك تكون الكتابة حرية وضرورة معا ، وتحمل فى الوقت نفسه انغيار التاريخ وحلم التاريخ . وهى ضرورة بوصفها شاهدة على تمزق طرق التعبير ؛ وهو تمزق غير منفصل عن تمزق الطبقات . وهى حرية لأنها وعى هذا التمزق ، وصميم الجهد الساعى إلى تجاوزه .

يأخذ بارت مثالا على هذه المقابلة الشعر الكلاسيكى بما هو كتابة ، والشعر الحديث بما هو أسلوب . ويعد بارت الشاعر رمبو A. Rimbaud (١٨٩١) نقطة فاصلة بين هاتين المرحلتين فى الشعر الفرنسى . فالخطاب الشعرى منذ رمبو حطمت الجملة ، وحررت الكلمة من قبضتها ، فتحطمت - من ثم - الخطاب الشعرى الذى كان على عهد الكلاسيكيين يرد إليه الكلمات ليجمع من توحيدها فى الجملة فنا تعبيريا ، وكتابة شعرية متضامنة مع التاريخ . أما الخطاب الشعرى منذ رمبو ، وقد أصبح أسلوبا

الذى يقول : « لا واقعية أصفى وأقوى من واقعية رابل » (٥٤)

كذا تكون أسلوبية سبيتر وهى تجابه الأثر الأدبى ، طموحا أكثر مما ينبغي ؛ فهي مغرقة فى الزمانية ، وما هى بالآنية إلا إلى حين ، لتنتقل إلى غزو عالم بعيد عن الواقع اللغوى فى النص ؛ وهو أمر موكول إلى ثقافة الناقد وموهبته وتجربته ، ولا يقوم على أسس علمية موضوعية . ولعل هذه العيوب هى التى حدث بالرجل إلى إعادة النظر فى طريقته منذ عام ١٩٢٠ ؛ فقد نبذ التأويل النفساني ، ورأى فى الأثر « نظاما إنشائيا فى ذاته ، وهوما أسميه بالطريقة البنيوية » (٥٥) . وفيما يلى مأخذ القوم على أسلوبية سبيتر ، مبوبة تبويبا زمانيا :

١ - هذا واحد من تلامذته ، وهو من أمريكا ، « حيث تغلب النزعة التحليلية على النزعة التأليفية المعمول بها فى ألمانيا - على حد زعم سبيتر نفسه . يقول الفنى موجهها كلامه إلى الشيخ : « إنك تعتمد فى تحليلك تجربتك الخاصة . إنك واع بالمبادئ التى تحركك أكثر من وعيك بتقنيات يجب اتباعها . إنه ليتجاوز مقدرتك وضع تكنيك يمكنك من تطبيق طريقتك حسب منهج سلوكى » (٥٦) .

٢ - بيارفيرو : « إن [الرجل] يفتح هوة حقيقة بين الوصف والاستنتاج » (٥٧) .

٣ - ميكيل ريفاتير : « لطالما عرقلت الذاتية الانطباعية والبلاغة المعيارية والأحكام الجمالية ، وقد ولى زمانها ، تطور الأسلوبية بوصفها علما وبالخصوص علما للأساليب الأدبية » (٥٨) .

٤ - جون كوهين : « [يدعو سبيتر] إلى تعاطف ضرورى بين المحلل والأثر الذى يدرسه ، لكن هذه الطريقة الحدسية الخالصة إنما هى طريقة اكتشافية لا برهانية ؛ فكيف يمكن لنا الاطمئنان إلى صحة ما ذهبنا إليه ، بعد أن تحصل تلك « الومضة المخصوصة » ؟ . إن وجود عدول متواتر ذى مغزى من الناحية الإحصائية كفى وحده بأن يحول إلى حقيقة [ملموسة] ما كان مجرد افتراض فى مستوى الحدس والتخمين » (٥٩) .

٥ - ما ينقله ستروينسكى من قول بعضهم : « إنه يحصر نفسه فى عملية ذات قطبين (الجزء - الكل) ، دون أن يأخذ فى الحسبان المستويات الرابطة بينهما والمكملة لهما . وعيب عليه أيضا نزوعه إلى التعميم ، انطلاقا من جزئية بسيطة ، دون اعتبار لساير المكونات ، ولمختلف العوامل المتجمعة ، كما تريد ذلك البنيوية الحق » (٦٠) .

٦ - ما ينقله ستروينسكى نفسه ، وهو المتعاطف مع سبيتر : « إنه يجعل من شمولية العلم الموضوعية عملية شعرية (...) . فتراه يلجأ لا على وصف البنية الموضوعية بل على أوجه البحث الذاتية » (٦١) .

٧ - دولاس وفيلبولى : « إن إرجاع البناء اللغوى فى الأثر

لا كتابة ، فقد انسلخ عن التاريخ وأثر العزلة ، وبات مجرد محطات من الكلمات .

إن الكلام الكلامي مجرد مضمون إقناعي ، يقيم الحوار ويبني عالما لا يكون الناس فيه منعزلين . وفيه يكون الحديث دائما لقاء بالآخرين . أما الأسلوب فيكون عزلة عن الآخرين وانطواء على الذات . إن الشعر الحديث يجعله الخطاب مجرد محطات من الكلمات قد قلب البنية اللغوية . وهو انقلاب أدى إلى انقلاب في تجربة الطبيعة ؛ فلن يكون هذا الشعر وهو أسلوب ، فعلا في الطبيعة كما هو شأن الكتابة ، وذلك بحكم ارتباطها بالتاريخ ، بل عودة إلى الطبيعة ؛ إلى الكلمات - الأشياء ، التي حطمت طبيعة الكتابة^(٦٦)

٢٠٢ طريقة دراسته للأسلوب :

يرى بارت أن مستهلك الشعر الحديث الذي هو أسلوب ، لما كان قد حرم دليل العلاقات القائمة بين عناصر الجملة فإنه يجابه - أول ما يجابه - الكلمة ، ويتلقاها محملة بجميع إمكاناتها . إن الكلمة الشعرية تشع بحرية غير متناهية ؛ فهي أشبه ما تكون بعلبة بندورا Pandora^(٦٧) ، منها تتطاير كل قدرات الكلام الكامنة . فالشعر الحديث قد حطم طبيعة الكلام الوظيفية فطريا ، ولم يبق له إلا على النويات المعجمية . ففقد النحو غائيته ؛ إذ ليست العلاقات في الشعر الحديث سوى انتشار الكلمة وتفجيرها . ولما كانت هذه العلاقات الأفقية معدومة في الشعر الحديث ، لم يعد للكلمة سوى مشروع عمودي ، وهو ما يجعل الخطاب الشعري الحديث خطابا مليئا بثغرات وغيابات . لذلك سيكون دارس هذا الشعر مطالبا بأن يجابه استبداليا تجريديا Paradigmatiquement لا توزيعيا تركيبيا Syntagmatiquement . وفيما يلي بعض ما وجه إلى بارت من نقد :

١ - هنري ماشونيك : « من ترى المعنى [من وراء قول بارت] بإلغاء التركيب إلغاء مبالغا فيه ، يجعل الخطاب مجرد محطات من الكلمات ؟ إن كان السوريباليون هم المعنويون فالسوريباليون أهل تركيب (. .) إن تحليلا كهذا يبنى على قراءة

الهوامش :

(١) وهي تسمية جونيفاياف شوفو ؛ انظر :

Genevieve Chauveau: Charles Bally (pp. 39 - 42) in: La linguistique. Larousse 1977.

(٢) (أ) - وهي تسمية بريكور ؛ انظر .

P. Barucco: Elements de stylistique. Ed. Roudil, 1972, (pp. 21. 22).

هي نفسها عمودية على حدّ عبارة بارت ، بل أقول تجزئية (. .) وهو شأن القراءة البلاغية^(٦٨) .

٢ - دولاس وفيلبولى : « إن [دراسة] بارت ، وقد ظهرت قبل تفكير جاكبسون R. Jakobson في وظيفة الكلام الشعرية ، وقبل أعمال شومسكي N. Chomsky في مجال العمليات التوليدية في اللغة ، تعوزها قاعدة لسانية كافية (. .) فلا يكفي قولنا إن ذبذبة الكلمة - الشيء تلامس بطريقة سحرية الكلمة المرئية لها ، بل ينبغي أن نقول إن تجاوز كلمتين يقدر زناد عملية حركية (المشكلية التركيبية والدلالية والصوتية) تصلح أن تكون مولدة لنظام النص الذي لا تكون الكلمة شعرية خارجه (. .) فالأمر لا يتعلق بإرجاع التشعب إلى الوحدة ، وإنما يتعلق الأمر باعتبار التشعب في حالة عمل [وتفاعل]^(٦٩) »

الخاتمة :

نما يلاحظ في شأن النقد الموجه إلى كل من سبوتزر وبارت أن جميع الناقدين المذكورين يعيرون على الأسلوبية الذاتية التشويشية شيئا ويسكتون على غيره ؛ فهم به قابلون . يعيرون عليها زمانياتها المفرقة في الذاتية ؛ ذاتيتها في تعريف الأسلوب ، وذاتيتها في طريقة دراسته ؛ فهم على اختلاف مشاربهم ومراميمهم يشيرون من خلال ما قدموه من نقد في شأن هذه الأسلوبية بمنعرج في الأسلوبية جديد ، وبمرحلة لها جديدة ، تكون اللسانيات البنيوية أو التوزيعية أو الوظيفية ، وحتى التوليدية منها ، حجر الزاوية في عملهم بما تحتته من أية المنهج ونبت الحضور الذات . غير أنهم يسكتون على شيء آخر مهم ، حققته الأسلوبية في هذه المرحلة ، ألا وهو نزولها إلى ميدان الأدب . وإذا بالأسلوبية في مرحلتها المنتظرة تعود من بعض الوجوه إلى منهج مرحلتها التعبيرية الوصفية ، وتحافظ من هذه المرحلة على الموضوع . وتدور الأسلوبية دورتها الحلزونية ، إلا أنها دورة تنذر منذ الآن بأزماتها ، أزمة المنهج الآتي بالضرورة ، يحكم في موضوع زمني بالضرورة أيضا ؛ وهو ما سيحاول بعض الأسلوبيين ممن وجهوا نقدهم إلى هذه الأسلوبية الذاتية تجاوزه وتقديم الحلول في شأنه في مرحلة أخرى^(٧٠) .

(ب) - على أن هذه التسمية تعود أساسا إلى شارل بالي نفسه . يقول :

"(A) Ainis nous dirons que la stylistique ne saurait mieux commencer que par la langue materielle, et cela nous sa forme la plus spontanée qui est la langue parlée".

انظر :

Ch. Bally: Traite de stylistique Française. 3 eme edition. Paris 1951 (p. 20).

- (٢٧) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .
- (٢٨) انظر :
- Leo Spitzer: Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics, 1962, New York, p. 1.
- (٢٩) بريكو : مرجعه المذكور آنفا ، ص ٣٧ .
- (٣٠) المرجع المذكور بالخاصية رقم ٢٠ ، ص ١٧ .
- (٣١) المصدر المذكور ، الصفحة نفسها .
- (٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، الحاشية رقم ٨ ، ص ٧٢ . مع بعض الإبراز .
- (٣٤) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣ .
- (٣٦) المصدر نفسه ، ص ٨ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٣٨) المصدر نفسه ، ص ٦٠ .
- (٣٩) انظر :
- Leo Spitzer: Critica Stilistica e Semantica Storica; Bari 1966 in P. Barucco (ibidem, p. 27).
- (٤٠) المصدر المذكور بالخاصية رقم ٢٠ ص ١٠ .
- (٤١) المصدر المذكور بالخاصية رقم ٣٩ ص ٢٩ بكتاب بريكو .
- (٤٢) انظر :
- Leo Spitzer: Essais de Stylistique et de Semantisme, in Leo Spitzer: Etudes de styles, p. 11
- (٤٣) انظر
- Richards: The Philosophy of Rhetoric, New York 1936; in Revue Langue Française, Septembre 1970; Article "The New Criticism" par F. Guntaner, p. 97.
- (٤٤) تجد مثل هذه الطريقة عند علماء العرب في حصر مرادفات لفظة أو حاميء الخ إلى (ت ١١١١ م) ينهج في كتابه «المعجم الأسنى في أسماء الله الحسنى» نهجا تنازليا «بالقائه أضواء ساطعة على الأسماء الحسنى تبرز معانيها الخافية» . ثم يعقب على شرحه لكل اسم من أسماء الله الحسنى من هذه الصفة كذا وكذا ، فيبين للقارئ كيف سبقت في حياته في قبوه هذه الصفة المعية أو تلك . زكي نجيب محمود : تقاليدنا في مواجهة العصر . دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٩٠ . غير أن ز . ن . محمود سيذهب بعد هذا الكلام مذهبا لا نذهب .
- (٤٥) انظر :
- L. Spitzer: Etudes... p. 64.
- (٤٦) المصدر نفسه ، ص ٦٥ .
- (٤٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، انظر :
- L. Spitzer: Linguistics and... p. 136.
- (٥١) انظر :
- L. Spitzer: Critica Stilistica... in Barucco; p. 33.
- ٥٢ - انظر :
- L. Spitzer: Etudes... p. 64.
- (٥٣) المصدر السابق ، ص ٥٤ .
- (٥٤) المصدر السابق ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (٥٥) المصدر نفسه ، ص ٢٥ .
- (٥٦) المصدر نفسه ، ص ٦٦ .
- (٥٧) انظر :
- P. 17 tirade: La stylistique, P. U. F. Paris 1954, Que sais - Je, p. 20.
- (٥٨) انظر :
- M. Riffaterre: Reponse a Leo Spitzer: Sur la methode stylistique
- (٣) انظر ايضا رأى بريكو ، المرجع المذكور ، ص ١٦ .
- (٤) انظر المرجع المذكور بالخاصية رقم ١ .
- (٥) انظر :
- C. Kerbrat Orecchioni: L'enonciation: de la subjectivité dans le langage Librairie Armand Colin, Paris 1984.
- وان كانت الباحثة قد أشارت في مقدمة كتابها :
- "La Connotation, P.U. L. Paris 1977"
- إلى أنها وجدت ميدان «اللفظ» ولوجا طبيعيا على أثر خوضها ميدان الخفاف والواسع (المرجع المذكور ص ٩) .
- (٩، ٨، ٧، ٦) انظر شارون بالي في مرجعه المذكور آنفا ، ص ١ - ٣٠ .
- (١٠) للاطلاع على حياة الرجل وأثاره وجوانب أخرى مهمة في أسلوبيته وللإطلاع على مراجع عربية أخرى تناولته بالدرس ، انظر :
- (١) - عبد السلام المسدي :
- الأسلوبية والأسلوب . . . النادر العربية للكتاب ، ١٩٧٧ .
- الأسلوبية والنقد الأدبي - الثقافة الأجنبية ، العدد ١ ، السنة ٢ ، ربيع ١٩٨٢ ص ٣٥ - ٤٣ .
- (ب) - عبد الفتاح المصري : أسلوبية الفرد - الموقف الأدبي . عدد خاص باللسانيات رقم ١٣٥ - ١٣٦ تموز - آب ١٩٨٢ ، ص ١٤٩ - ١٦٤ .
- (١١) لمزيد من الاطلاع على أعلام آخرين ذهبوا في هذه السبيل انظر :
- (أ) D. Delas et J. Filliolet: Linguistique et Poétique, - Larousse 1973, pp. 24.
- (ب) - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . ص ٥٣ - ٧٤ .
- (١٢) انظر :
- Benedetto Croce: L'Esthetique comme science de l'expression et linguistique générale; traduit sur la 2 em edition Italienne, Paris 1904, p.1.
- (١٣) كروتشه ، المرجع المذكور ص ٨ .
- (١٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٧ .
- (١٥) المرجع نفسه ، ص ١٦ - ١٧ .
- (١٦) انظر :
- Pierre Caussat: Wilhelm Von Humboldt (pp. 61-65) in La Linguistique - Larousse 1977.
- (١٧) انظر :
- Guillaume (?) de Humboldt: De L'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le developpement des idées; traduit par Alfred Tonnelé. Librairie A. Franck, Paris 1859. p.p. 47. 48.
- (١٨) المرجع السابق ص ٦٤ .
- (١٩) بريكو : مرجعه المذكور ، ص ٢٢ .
- (٢٠) انظر :
- Leo Spitzer: Etudes de style: précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinsky. Gallimard 1970, p. 17.
- ٢١ - انظر بريكو ، مرجعه السابق ، ص ٢٣ .
- (٢٢) فالرجع السابق ص ٢٥ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ٢٦ .
- (٢٤) وذلك دون أن ندعى الإلتزام بجميع ما أثار في اتجاهات سبوتير النقدية . انظر في هذا الشأن مقدمة . . . etudes
- (٢٥) المصدر المذكور بالخاصية ، رقم ٢٠ ص ١٤ .
- (٢٦) المرجع السابق ص ٤٦ - ٤٧ ، مع ملاحظة أننا نصرفنا في ترجمة بنية التركيب الاستهلامية بما يتماشى وروح التركيب في كلامنا ، وذلك دون مبدس بالمعنى .

ونسبة محمد يرافة بمجلة الكرمل ، ربيع ١٩٨١ ، ص ١٢٢ - ١٢٩ .

Y a-t-il une écriture poétique? pp. 33, 40. (ب) -

L'utopie du langage. pp. 62-65. (ب) -

(٦٦) تحسن الإشارة في هذا المقام إلى أن بارت قد جعل الأسلوب في بعض دراسته . يارب من منيسوم الكتابة : انظر :

Steffen Nordahl Lund: L'aventure du signifiant: Une lecture de Barthes, P. U. F. 1981. p. 14; infra 6.

(٦٧) ويتدور عدو هي المرأة الأولى التي دعيت نفسها الطاعة إلى فتح عليه ثمرتي الشرور كلها - حسب الأسطورة اليونانية - انظر :

Larousse de poche 1985. p. 476.

انظر :

Mauri Meschonnic: Pour la poétique, T 1 346. - Flammarion 1971. pp. 112, 111

(٦٨) - (٦٩) -

D. Delas... (1973) pp. 23-24.

(٧٠) انظر لمصاحب هذا المثال : مثال الأسطورة والتأنيبات ، في المرفوع الأخير ، الممدود ١٢٩ - ١٣٢ ، عدد خاص بالتأنيبات ، المرفوع ، ص ١١٣ - ١١٧ .

(1966) in A. Hardy: Revue Langue Francaise, Sept. 1969: Theorie et methode stylistique de M. Riffaterre, p. 90.

J. Cohen: Structure du langage poetique. Edit. Flammarion (٥٩) 1968. pp. 15 - 16.

(٦٠) انظر المقدمة من كتاب :

L. Spitzer: Etudes... p. 32.

(٦١) المصدر السابق ص ٢٩ .

(٦٢) انظر :

D. Delas et J. Filliolet: Linguistique et poetique. Larousse 1973. p. 22.

(٦٣) انظر :

rofe Tamine: Linguistique et analyse du discours in Cahiers de Linguistique d'orientalisme et de slavistique. melanges de linguistique et de stylistique. I. Janvier - Juin 1975. p. 187.

(٦٤) انظر عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٧ .

(٦٥) تعتمد في دراسة الأسلوب عند بارت النصوص الثلاثة التالية مع حسنة : وما (٦٦) (٦٧) (٦٨) (٦٩) (٧٠) (٧١) (٧٢) (٧٣) (٧٤) (٧٥) (٧٦) (٧٧) (٧٨) (٧٩) (٨٠) (٨١) (٨٢) (٨٣) (٨٤) (٨٥) (٨٦) (٨٧) (٨٨) (٨٩) (٩٠) (٩١) (٩٢) (٩٣) (٩٤) (٩٥) (٩٦) (٩٧) (٩٨) (٩٩) (١٠٠) (١٠١) (١٠٢) (١٠٣) (١٠٤) (١٠٥) (١٠٦) (١٠٧) (١٠٨) (١٠٩) (١١٠) (١١١) (١١٢) (١١٣) (١١٤) (١١٥) (١١٦) (١١٧) (١١٨) (١١٩) (١٢٠) (١٢١) (١٢٢) (١٢٣) (١٢٤) (١٢٥) (١٢٦) (١٢٧) (١٢٨) (١٢٩) (١٣٠) (١٣١) (١٣٢) (١٣٣) (١٣٤) (١٣٥) (١٣٦) (١٣٧) (١٣٨) (١٣٩) (١٤٠) (١٤١) (١٤٢) (١٤٣) (١٤٤) (١٤٥) (١٤٦) (١٤٧) (١٤٨) (١٤٩) (١٥٠) (١٥١) (١٥٢) (١٥٣) (١٥٤) (١٥٥) (١٥٦) (١٥٧) (١٥٨) (١٥٩) (١٦٠) (١٦١) (١٦٢) (١٦٣) (١٦٤) (١٦٥) (١٦٦) (١٦٧) (١٦٨) (١٦٩) (١٧٠) (١٧١) (١٧٢) (١٧٣) (١٧٤) (١٧٥) (١٧٦) (١٧٧) (١٧٨) (١٧٩) (١٨٠) (١٨١) (١٨٢) (١٨٣) (١٨٤) (١٨٥) (١٨٦) (١٨٧) (١٨٨) (١٨٩) (١٩٠) (١٩١) (١٩٢) (١٩٣) (١٩٤) (١٩٥) (١٩٦) (١٩٧) (١٩٨) (١٩٩) (٢٠٠) (٢٠١) (٢٠٢) (٢٠٣) (٢٠٤) (٢٠٥) (٢٠٦) (٢٠٧) (٢٠٨) (٢٠٩) (٢١٠) (٢١١) (٢١٢) (٢١٣) (٢١٤) (٢١٥) (٢١٦) (٢١٧) (٢١٨) (٢١٩) (٢٢٠) (٢٢١) (٢٢٢) (٢٢٣) (٢٢٤) (٢٢٥) (٢٢٦) (٢٢٧) (٢٢٨) (٢٢٩) (٢٣٠) (٢٣١) (٢٣٢) (٢٣٣) (٢٣٤) (٢٣٥) (٢٣٦) (٢٣٧) (٢٣٨) (٢٣٩) (٢٤٠) (٢٤١) (٢٤٢) (٢٤٣) (٢٤٤) (٢٤٥) (٢٤٦) (٢٤٧) (٢٤٨) (٢٤٩) (٢٥٠) (٢٥١) (٢٥٢) (٢٥٣) (٢٥٤) (٢٥٥) (٢٥٦) (٢٥٧) (٢٥٨) (٢٥٩) (٢٦٠) (٢٦١) (٢٦٢) (٢٦٣) (٢٦٤) (٢٦٥) (٢٦٦) (٢٦٧) (٢٦٨) (٢٦٩) (٢٧٠) (٢٧١) (٢٧٢) (٢٧٣) (٢٧٤) (٢٧٥) (٢٧٦) (٢٧٧) (٢٧٨) (٢٧٩) (٢٨٠) (٢٨١) (٢٨٢) (٢٨٣) (٢٨٤) (٢٨٥) (٢٨٦) (٢٨٧) (٢٨٨) (٢٨٩) (٢٩٠) (٢٩١) (٢٩٢) (٢٩٣) (٢٩٤) (٢٩٥) (٢٩٦) (٢٩٧) (٢٩٨) (٢٩٩) (٣٠٠) (٣٠١) (٣٠٢) (٣٠٣) (٣٠٤) (٣٠٥) (٣٠٦) (٣٠٧) (٣٠٨) (٣٠٩) (٣١٠) (٣١١) (٣١٢) (٣١٣) (٣١٤) (٣١٥) (٣١٦) (٣١٧) (٣١٨) (٣١٩) (٣٢٠) (٣٢١) (٣٢٢) (٣٢٣) (٣٢٤) (٣٢٥) (٣٢٦) (٣٢٧) (٣٢٨) (٣٢٩) (٣٣٠) (٣٣١) (٣٣٢) (٣٣٣) (٣٣٤) (٣٣٥) (٣٣٦) (٣٣٧) (٣٣٨) (٣٣٩) (٣٤٠) (٣٤١) (٣٤٢) (٣٤٣) (٣٤٤) (٣٤٥) (٣٤٦) (٣٤٧) (٣٤٨) (٣٤٩) (٣٥٠) (٣٥١) (٣٥٢) (٣٥٣) (٣٥٤) (٣٥٥) (٣٥٦) (٣٥٧) (٣٥٨) (٣٥٩) (٣٦٠) (٣٦١) (٣٦٢) (٣٦٣) (٣٦٤) (٣٦٥) (٣٦٦) (٣٦٧) (٣٦٨) (٣٦٩) (٣٧٠) (٣٧١) (٣٧٢) (٣٧٣) (٣٧٤) (٣٧٥) (٣٧٦) (٣٧٧) (٣٧٨) (٣٧٩) (٣٨٠) (٣٨١) (٣٨٢) (٣٨٣) (٣٨٤) (٣٨٥) (٣٨٦) (٣٨٧) (٣٨٨) (٣٨٩) (٣٩٠) (٣٩١) (٣٩٢) (٣٩٣) (٣٩٤) (٣٩٥) (٣٩٦) (٣٩٧) (٣٩٨) (٣٩٩) (٤٠٠) (٤٠١) (٤٠٢) (٤٠٣) (٤٠٤) (٤٠٥) (٤٠٦) (٤٠٧) (٤٠٨) (٤٠٩) (٤١٠) (٤١١) (٤١٢) (٤١٣) (٤١٤) (٤١٥) (٤١٦) (٤١٧) (٤١٨) (٤١٩) (٤٢٠) (٤٢١) (٤٢٢) (٤٢٣) (٤٢٤) (٤٢٥) (٤٢٦) (٤٢٧) (٤٢٨) (٤٢٩) (٤٣٠) (٤٣١) (٤٣٢) (٤٣٣) (٤٣٤) (٤٣٥) (٤٣٦) (٤٣٧) (٤٣٨) (٤٣٩) (٤٤٠) (٤٤١) (٤٤٢) (٤٤٣) (٤٤٤) (٤٤٥) (٤٤٦) (٤٤٧) (٤٤٨) (٤٤٩) (٤٥٠) (٤٥١) (٤٥٢) (٤٥٣) (٤٥٤) (٤٥٥) (٤٥٦) (٤٥٧) (٤٥٨) (٤٥٩) (٤٦٠) (٤٦١) (٤٦٢) (٤٦٣) (٤٦٤) (٤٦٥) (٤٦٦) (٤٦٧) (٤٦٨) (٤٦٩) (٤٧٠) (٤٧١) (٤٧٢) (٤٧٣) (٤٧٤) (٤٧٥) (٤٧٦) (٤٧٧) (٤٧٨) (٤٧٩) (٤٨٠) (٤٨١) (٤٨٢) (٤٨٣) (٤٨٤) (٤٨٥) (٤٨٦) (٤٨٧) (٤٨٨) (٤٨٩) (٤٩٠) (٤٩١) (٤٩٢) (٤٩٣) (٤٩٤) (٤٩٥) (٤٩٦) (٤٩٧) (٤٩٨) (٤٩٩) (٥٠٠) (٥٠١) (٥٠٢) (٥٠٣) (٥٠٤) (٥٠٥) (٥٠٦) (٥٠٧) (٥٠٨) (٥٠٩) (٥١٠) (٥١١) (٥١٢) (٥١٣) (٥١٤) (٥١٥) (٥١٦) (٥١٧) (٥١٨) (٥١٩) (٥٢٠) (٥٢١) (٥٢٢) (٥٢٣) (٥٢٤) (٥٢٥) (٥٢٦) (٥٢٧) (٥٢٨) (٥٢٩) (٥٣٠) (٥٣١) (٥٣٢) (٥٣٣) (٥٣٤) (٥٣٥) (٥٣٦) (٥٣٧) (٥٣٨) (٥٣٩) (٥٤٠) (٥٤١) (٥٤٢) (٥٤٣) (٥٤٤) (٥٤٥) (٥٤٦) (٥٤٧) (٥٤٨) (٥٤٩) (٥٥٠) (٥٥١) (٥٥٢) (٥٥٣) (٥٥٤) (٥٥٥) (٥٥٦) (٥٥٧) (٥٥٨) (٥٥٩) (٥٦٠) (٥٦١) (٥٦٢) (٥٦٣) (٥٦٤) (٥٦٥) (٥٦٦) (٥٦٧) (٥٦٨) (٥٦٩) (٥٧٠) (٥٧١) (٥٧٢) (٥٧٣) (٥٧٤) (٥٧٥) (٥٧٦) (٥٧٧) (٥٧٨) (٥٧٩) (٥٨٠) (٥٨١) (٥٨٢) (٥٨٣) (٥٨٤) (٥٨٥) (٥٨٦) (٥٨٧) (٥٨٨) (٥٨٩) (٥٩٠) (٥٩١) (٥٩٢) (٥٩٣) (٥٩٤) (٥٩٥) (٥٩٦) (٥٩٧) (٥٩٨) (٥٩٩) (٦٠٠) (٦٠١) (٦٠٢) (٦٠٣) (٦٠٤) (٦٠٥) (٦٠٦) (٦٠٧) (٦٠٨) (٦٠٩) (٦١٠) (٦١١) (٦١٢) (٦١٣) (٦١٤) (٦١٥) (٦١٦) (٦١٧) (٦١٨) (٦١٩) (٦٢٠) (٦٢١) (٦٢٢) (٦٢٣) (٦٢٤) (٦٢٥) (٦٢٦) (٦٢٧) (٦٢٨) (٦٢٩) (٦٣٠) (٦٣١) (٦٣٢) (٦٣٣) (٦٣٤) (٦٣٥) (٦٣٦) (٦٣٧) (٦٣٨) (٦٣٩) (٦٤٠) (٦٤١) (٦٤٢) (٦٤٣) (٦٤٤) (٦٤٥) (٦٤٦) (٦٤٧) (٦٤٨) (٦٤٩) (٦٥٠) (٦٥١) (٦٥٢) (٦٥٣) (٦٥٤) (٦٥٥) (٦٥٦) (٦٥٧) (٦٥٨) (٦٥٩) (٦٦٠) (٦٦١) (٦٦٢) (٦٦٣) (٦٦٤) (٦٦٥) (٦٦٦) (٦٦٧) (٦٦٨) (٦٦٩) (٦٧٠) (٦٧١) (٦٧٢) (٦٧٣) (٦٧٤) (٦٧٥) (٦٧٦) (٦٧٧) (٦٧٨) (٦٧٩) (٦٨٠) (٦٨١) (٦٨٢) (٦٨٣) (٦٨٤) (٦٨٥) (٦٨٦) (٦٨٧) (٦٨٨) (٦٨٩) (٦٩٠) (٦٩١) (٦٩٢) (٦٩٣) (٦٩٤) (٦٩٥) (٦٩٦) (٦٩٧) (٦٩٨) (٦٩٩) (٧٠٠) (٧٠١) (٧٠٢) (٧٠٣) (٧٠٤) (٧٠٥) (٧٠٦) (٧٠٧) (٧٠٨) (٧٠٩) (٧١٠) (٧١١) (٧١٢) (٧١٣) (٧١٤) (٧١٥) (٧١٦) (٧١٧) (٧١٨) (٧١٩) (٧٢٠) (٧٢١) (٧٢٢) (٧٢٣) (٧٢٤) (٧٢٥) (٧٢٦) (٧٢٧) (٧٢٨) (٧٢٩) (٧٣٠) (٧٣١) (٧٣٢) (٧٣٣) (٧٣٤) (٧٣٥) (٧٣٦) (٧٣٧) (٧٣٨) (٧٣٩) (٧٤٠) (٧٤١) (٧٤٢) (٧٤٣) (٧٤٤) (٧٤٥) (٧٤٦) (٧٤٧) (٧٤٨) (٧٤٩) (٧٥٠) (٧٥١) (٧٥٢) (٧٥٣) (٧٥٤) (٧٥٥) (٧٥٦) (٧٥٧) (٧٥٨) (٧٥٩) (٧٦٠) (٧٦١) (٧٦٢) (٧٦٣) (٧٦٤) (٧٦٥) (٧٦٦) (٧٦٧) (٧٦٨) (٧٦٩) (٧٧٠) (٧٧١) (٧٧٢) (٧٧٣) (٧٧٤) (٧٧٥) (٧٧٦) (٧٧٧) (٧٧٨) (٧٧٩) (٧٨٠) (٧٨١) (٧٨٢) (٧٨٣) (٧٨٤) (٧٨٥) (٧٨٦) (٧٨٧) (٧٨٨) (٧٨٩) (٧٩٠) (٧٩١) (٧٩٢) (٧٩٣) (٧٩٤) (٧٩٥) (٧٩٦) (٧٩٧) (٧٩٨) (٧٩٩) (٨٠٠) (٨٠١) (٨٠٢) (٨٠٣) (٨٠٤) (٨٠٥) (٨٠٦) (٨٠٧) (٨٠٨) (٨٠٩) (٨١٠) (٨١١) (٨١٢) (٨١٣) (٨١٤) (٨١٥) (٨١٦) (٨١٧) (٨١٨) (٨١٩) (٨٢٠) (٨٢١) (٨٢٢) (٨٢٣) (٨٢٤) (٨٢٥) (٨٢٦) (٨٢٧) (٨٢٨) (٨٢٩) (٨٣٠) (٨٣١) (٨٣٢) (٨٣٣) (٨٣٤) (٨٣٥) (٨٣٦) (٨٣٧) (٨٣٨) (٨٣٩) (٨٤٠) (٨٤١) (٨٤٢) (٨٤٣) (٨٤٤) (٨٤٥) (٨٤٦) (٨٤٧) (٨٤٨) (٨٤٩) (٨٥٠) (٨٥١) (٨٥٢) (٨٥٣) (٨٥٤) (٨٥٥) (٨٥٦) (٨٥٧) (٨٥٨) (٨٥٩) (٨٦٠) (٨٦١) (٨٦٢) (٨٦٣) (٨٦٤) (٨٦٥) (٨٦٦) (٨٦٧) (٨٦٨) (٨٦٩) (٨٧٠) (٨٧١) (٨٧٢) (٨٧٣) (٨٧٤) (٨٧٥) (٨٧٦) (٨٧٧) (٨٧٨) (٨٧٩) (٨٨٠) (٨٨١) (٨٨٢) (٨٨٣) (٨٨٤) (٨٨٥) (٨٨٦) (٨٨٧) (٨٨٨) (٨٨٩) (٨٩٠) (٨٩١) (٨٩٢) (٨٩٣) (٨٩٤) (٨٩٥) (٨٩٦) (٨٩٧) (٨٩٨) (٨٩٩) (٩٠٠) (٩٠١) (٩٠٢) (٩٠٣) (٩٠٤) (٩٠٥) (٩٠٦) (٩٠٧) (٩٠٨) (٩٠٩) (٩١٠) (٩١١) (٩١٢) (٩١٣) (٩١٤) (٩١٥) (٩١٦) (٩١٧) (٩١٨) (٩١٩) (٩٢٠) (٩٢١) (٩٢٢) (٩٢٣) (٩٢٤) (٩٢٥) (٩٢٦) (٩٢٧) (٩٢٨) (٩٢٩) (٩٣٠) (٩٣١) (٩٣٢) (٩٣٣) (٩٣٤) (٩٣٥) (٩٣٦) (٩٣٧) (٩٣٨) (٩٣٩) (٩٤٠) (٩٤١) (٩٤٢) (٩٤٣) (٩٤٤) (٩٤٥) (٩٤٦) (٩٤٧) (٩٤٨) (٩٤٩) (٩٥٠) (٩٥١) (٩٥٢) (٩٥٣) (٩٥٤) (٩٥٥) (٩٥٦) (٩٥٧) (٩٥٨) (٩٥٩) (٩٦٠) (٩٦١) (٩٦٢) (٩٦٣) (٩٦٤) (٩٦٥) (٩٦٦) (٩٦٧) (٩٦٨) (٩٦٩) (٩٧٠) (٩٧١) (٩٧٢) (٩٧٣) (٩٧٤) (٩٧٥) (٩٧٦) (٩٧٧) (٩٧٨) (٩٧٩) (٩٨٠) (٩٨١) (٩٨٢) (٩٨٣) (٩٨٤) (٩٨٥) (٩٨٦) (٩٨٧) (٩٨٨) (٩٨٩) (٩٩٠) (٩٩١) (٩٩٢) (٩٩٣) (٩٩٤) (٩٩٥) (٩٩٦) (٩٩٧) (٩٩٨) (٩٩٩) (١٠٠٠) (١٠٠١) (١٠٠٢) (١٠٠٣) (١٠٠٤) (١٠٠٥) (١٠٠٦) (١٠٠٧) (١٠٠٨) (١٠٠٩) (١٠١٠) (١٠١١) (١٠١٢) (١٠١٣) (١٠١٤) (١٠١٥) (١٠١٦) (١٠١٧) (١٠١٨) (١٠١٩) (١٠٢٠) (١٠٢١) (١٠٢٢) (١٠٢٣) (١٠٢٤) (١٠٢٥) (١٠٢٦) (١٠٢٧) (١٠٢٨) (١٠٢٩) (١٠٣٠) (١٠٣١) (١٠٣٢) (١٠٣٣) (١٠٣٤) (١٠٣٥) (١٠٣٦) (١٠٣٧) (١٠٣٨) (١٠٣٩) (١٠٤٠) (١٠٤١) (١٠٤٢) (١٠٤٣) (١٠٤٤) (١٠٤٥) (١٠٤٦) (١٠٤٧) (١٠٤٨) (١٠٤٩) (١٠٥٠) (١٠٥١) (١٠٥٢) (١٠٥٣) (١٠٥٤) (١٠٥٥) (١٠٥٦) (١٠٥٧) (١٠٥٨) (١٠٥٩) (١٠٦٠) (١٠٦١) (١٠٦٢) (١٠٦٣) (١٠٦٤) (١٠٦٥) (١٠٦٦) (١٠٦٧) (١٠٦٨) (١٠٦٩) (١٠٧٠) (١٠٧١) (١٠٧٢) (١٠٧٣) (١٠٧٤) (١٠٧٥) (١٠٧٦) (١٠٧٧) (١٠٧٨) (١٠٧٩) (١٠٨٠) (١٠٨١) (١٠٨٢) (١٠٨٣) (١٠٨٤) (١٠٨٥) (١٠٨٦) (١٠٨٧) (١٠٨٨) (١٠٨٩) (١٠٩٠) (١٠٩١) (١٠٩٢) (١٠٩٣) (١٠٩٤) (١٠٩٥) (١٠٩٦) (١٠٩٧) (١٠٩٨) (١٠٩٩) (١١٠٠) (١١٠١) (١١٠٢) (١١٠٣) (١١٠٤) (١١٠٥) (١١٠٦) (١١٠٧) (١١٠٨) (١١٠٩) (١١١٠) (١١١١) (١١١٢) (١١١٣) (١١١٤) (١١١٥) (١١١٦) (١١١٧) (١١١٨) (١١١٩) (١١٢٠) (١١٢١) (١١٢٢) (١١٢٣) (١١٢٤) (١١٢٥) (١١٢٦) (١١٢٧) (١١٢٨) (١١٢٩) (١١٣٠) (١١٣١) (١١٣٢) (١١٣٣) (١١٣٤) (١١٣٥) (١١٣٦) (١١٣٧) (١١٣٨) (١١٣٩) (١١٤٠) (١١٤١) (١١٤٢) (١١٤٣) (١١٤٤) (١١٤٥) (١١٤٦) (١١٤٧) (١١٤٨) (١١٤٩) (١١٥٠) (١١٥١) (١١٥٢) (١١٥٣) (١١٥٤) (١١٥٥) (١١٥٦) (١١٥٧) (١١٥٨) (١١٥٩) (١١٦٠) (١١٦١) (١١٦٢) (١١٦٣) (١١٦٤) (١١٦٥) (١١٦٦) (١١٦٧) (١١٦٨) (١١٦٩) (١١٧٠) (١١٧١) (١١٧٢) (١١٧٣) (١١٧٤) (١١٧٥) (١١٧٦) (١١٧٧) (١١٧٨) (١١٧٩) (١١٨٠) (١١٨١) (١١٨٢) (١١٨٣) (١١٨٤) (١١٨٥) (١١٨٦) (١١٨٧) (١١٨٨) (١١٨٩) (١١٩٠) (١١٩١) (١١٩٢) (١١٩٣) (١١٩٤) (١١٩٥) (١١٩٦) (١١٩٧) (١١٩٨) (١١٩٩) (١٢٠٠) (١٢٠١) (١٢٠٢) (١٢٠٣) (١٢٠٤) (١٢٠٥) (١٢٠٦) (١٢٠٧) (١٢٠٨) (١٢٠٩) (١٢١٠) (١٢١١) (١٢١٢) (١٢١٣) (١٢١٤) (١٢١٥) (١٢١٦) (١٢١٧) (١٢١٨) (١٢١٩) (١٢٢٠) (١٢٢١) (١٢٢٢) (١٢٢٣) (١٢٢٤) (١٢٢٥) (١٢٢٦) (١٢٢٧) (١٢٢٨) (١٢٢٩) (١٢٣٠) (١٢٣١) (١٢٣٢) (١٢٣٣) (١٢٣٤) (١٢٣٥) (١٢٣٦) (١٢٣٧) (١٢٣٨) (١٢٣٩) (١٢٤٠) (١٢٤١) (١٢٤٢) (١٢٤٣) (١٢٤٤) (١٢٤٥) (١٢٤٦) (١٢٤٧) (١٢٤٨) (١٢٤٩) (١٢٥٠) (١٢٥١) (١٢٥٢) (١٢٥٣) (١٢٥٤) (١٢٥٥) (١٢٥٦) (١٢٥٧) (١٢٥٨) (١٢٥٩) (١٢٦٠) (١٢٦١) (١٢٦٢) (١٢٦٣) (١٢٦٤) (١٢٦٥) (١٢٦٦) (١٢٦٧) (١٢٦٨) (١٢٦٩) (١٢٧٠) (١٢٧١) (١٢٧٢) (١٢٧٣) (١٢٧٤) (١٢٧٥) (١٢٧٦) (١٢٧٧) (١٢٧٨) (١٢٧٩) (١٢٨٠) (١٢٨١) (١٢٨٢) (١٢٨٣) (١٢٨٤) (١٢٨٥) (١٢٨٦) (١٢٨٧) (١٢٨٨) (١٢٨٩) (١٢٩٠) (١٢٩١) (١٢٩٢) (١٢٩٣) (١٢٩٤) (١٢٩٥) (١٢٩٦) (١٢٩٧) (١٢٩٨) (١٢٩٩) (١٣٠٠) (١٣٠١) (١٣٠٢) (١٣٠٣) (١٣٠٤) (١٣٠٥) (١٣٠٦) (١٣٠٧) (١٣٠٨) (١٣٠٩) (١٣١٠) (١٣١١) (١٣١٢) (١٣١٣) (١٣١٤) (١٣١٥) (١٣١٦) (١٣١٧) (١٣١٨) (١٣١٩) (١٣٢٠) (١٣٢١) (١٣٢٢) (١٣٢٣) (١٣٢٤) (١٣٢٥) (١٣٢٦) (١٣٢٧) (١٣٢٨) (١٣٢٩) (١٣٣٠) (١٣٣١) (١٣٣٢) (١٣٣٣) (١٣٣٤) (١٣٣٥) (١٣٣٦) (١٣٣٧) (١٣٣٨) (١٣٣٩) (١٣٤٠) (١٣٤١) (١٣٤٢) (١٣٤٣) (١٣٤٤) (١٣٤٥) (١٣٤٦) (١٣٤٧) (١٣٤

مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة إجراء "شكل الشكلي"



النصف عاشور

إن النص الأدبي نظام علامي غوي، يتسم من بنية الأنظمة العلامية : إذ تتكون مادته من حركة العلامة اللسانية . وتتجلى في فضاء ذلك النص الدال سلسلة من الدلائل ، تتجمع في أفق مركب هو مقطع التوترات وجمع الكثافات التي يتخير القارئ منها معاجية تفجيرها ، ومعقد « النثر الدلالي » الراجع إلى مجموعة من السياقات الإبلاغية الاجتماعية : فإعادة العلامة لترسغ في شبكة السمات المميزة للنظام الدال الجمع حسب سياقات ومقامات متباينة أو متوارفة متداخلة ، أو لتدور بصورة دلالية مبثوثة في نسيج العلاقات ، لا يتحدد بحيز معين سكوني ، وليس هو من قسم الأجسام الثابتة ، بل هو تحويل دائم في أبعاد النص بين الإثبات والنفي ، أي التعخير وتجاوزه إلى الابتداع والامتزاج اللغوي .

وقد تُشرع مكتسبات الدلائلية بعد قراءتها جردى التنظير النقدي والكتابة لظاهرة الدال ومدى وجاهة فضاءه عن المدلول في مجال الدراسات الدلالية ، وفي ميدان مشاريع القراءة والكتابة الأدبية . فالدال في مساهمتها هو شبكة التعليق الممكن في سياقات لا نهائية مضمرة ، تعود إلى طاقة الكاتب القارئ : وليس المدلول سوى مجموعة ترتيبات السمات المميزة لذلك النظام الدال ، أو بعبارة أخرى ما يسمى بشكل الشكل ، أو مدلول الدال الكامن في الصوغ الدلالي ، الذي يورثه النص إلى الإيحاءات المخصصة ، والمفاجآت النادرة العجيبة . ونحصر الدال في سلسلة الأشكال التركيبية التي تؤلف نظاما مخصوصا ، بعد عملية ضرب وطرح بين الجدولية والسياقية ، أو الإظهار والإضمار . وأما المدلول فهو سمات التنظيم ، وأوجه تميزه وطرافته : وأما الإثبات والنفي فنقتصد بهما فضائية النص التي يجري فيها سعي تحويلي توليدي للمخبر الكاتب القارئ إلى إبراز اختياره السياقي ، ونفسه المحدود المكتمل ، أو حرصه على تجاوز ذلك الأفق إلى رحابة لا نهائية ، هي « متعددة جمع » تتجاوز في حدودها النصوص العلامية والنصوص الأدبية في أبعاد الزمانية والآنية . ويتدع القارئ الكاتب في هذا البحث الدائم شربا من الجندل الدلالي ، يؤلف تركيب الدال الفني الأدبي أو البعد الدلالي العام .

وتنقش سمات نظام الدال الأدبي عمل لا يقف عند المسلمات اليقينية ، وإنما تروم من اختبار خصائص النص الدلالي ونحويته الإيجاء بما يلوح لنا من اهتزازات نلمحها حدسا ، وهي حركة بين مظهر ومضمون . أو هي عملية توليد وتحويل ناشئة في حركة القراءة بين أفراد المستغنى وجمع المتنامي في أفق لولبي . والكتابة والقراءة في هذا المنحى عملية ابتناء واحدة ، ثم تجاوز . وتفجير هذا التجاوز فائق لأفاق لا نهائية ، فيها نفي ونفى . أو « نار ونار » . وفي هذا المجال الفضائي النسيج ثمنن الطاقة الاستخبارية ، ثم الطاقة التحويلية . وقوانين ذلك جميعه تعود إلى الدال أو العلامة .

تقديم منهاجي : تحيّر الإجراء التقييمي

إنّ مرادفة النظام العلامى تقتضى عرضاً في نطاقه يمكن إرساء وحدات التجادل في جدوى القراءة والاختبارية لصوغ النسيج العلامى . ينقطع النظر عن مرجعيته ؛ أى سواء كان لغوياً أو شبكة من العلاقات التركيبية في أشكال شتى ، مثل الصورة الشفوية . ونظام الملاصق ، والإشهار ، والسينما ، والبيولوجيا ، والتسويق ، والمسرح . والرسم ، والموسيقى ، والفنون بحفوف ، أو لغة القسم الحكم والعينان ، وغير ذلك . ولزوم قبل أن نستقى نمط الإجراء الدالّ في النص العلامى أن نستطق علم العلامات - دون فصله عن منهجية اللسانيات العامة - لتقيم مناسط الفحص والاستكشاف حسب رؤية تتخلّص من تشعبات العلوم اللسانية المتداخلة ، وتضافر الاختصاصات .

فمن مشمولات اللسانيات تقفّى العلامة ونظامها الصياغى ضمن وحدات تماز وتتناسق حسب قانون اطرادى شكلانى ، جلبت مشروعيتها في العلوم الرياضية ، وهو ما نصطلح عليه بلفظ « الاطراد البنوى » (Isotopie structurale) أى درجة التناسق والتخيّر لمؤلفات البنية المتشاكلة ، التى تخضع نظام الوحدات المباشرة لسلسلة أو شبكة من القيم الدلالية . والعلاقات المتبادلة لها محوريّتها في مرجعية جدلية بين نظم الأبنية وحزم العلاقات التركيبية في النص الدلائلى . وهو المنفوخ والمغلق في ثبت السمات المميزة في ازدواجية العلامة من حيث الدال والمدلول ، وانقسام سلاسل الدال إلى تواترات تجعل منه عقدة الفحص وقمة الإبلاغ . ونلت النظر إلى ثنائية الدال ؛ إذ هو دال ومدلول ، كما أنّ المدلول إنّما هو دال ومدلول في درجات لا متناهية حسابياً .

وسلسلة المصطلحات التى يجب أن نعرضها قبل الإجراء تفرض استقراء حدّ الدلائلية وتركيبية النص العلامى ، ثم الدال قى نظامه وتوليدته وترصيبه ، وتجنّد القيم الدلالية في صلبه . وجميع هذه الأطروحات تؤلف الإطار المنهجي للنص العلامى . وقصمه عن طرفه المتصغير فيه المدلول ، وهو المدلول . وانقد كانت مقاطعات العلوم اللسانية منطوق السعف في سير حضان العلامة اللغوية . ونحن نشاؤها في ميدان علم العلامات (Semiologie) في المنهج السوسيو-لغوى . وفي علم الدلائل أو الدلائلية (Semiotics) . وهو ما نحسّج إلى يدورة مختزلة في هذا المقدم

١- مجالات الدلائلية

ما قبل التنظير

إنّ فحص مشكلات الدلائلية لا يمكن أن ينصل عن استقصاء التى تمثل حركة الأبنية العلامية . والعلوم في منى تقسيماتها ترجع إلى عتبات عديدة منذ العصور القديمة . والفلسفة الأرسطية تبلورت مفهوم «العلامة في صورة مزدوجة بين

دال ومدلول ؛ كما أنّ المعرفة اللغوية لدى المفكرين العرب لم تهمل جانب العلامة اللغوية ، وبخاصة لدى الفلاسفة والنحاة . وسرد تقديم تاريخى لهذا الميدان يمكن أن يمتد إلى دراسة مستقلة . ونكتفى الآن بالتحديد المجالى .

ميدان العلامة :

لقد تقاطعت الميادين اللسانية في سبر شبكة البناء اللغوى ، وتواترت الشعب الاصطلاحية إلى حدّ يعسر معه الإلمام بجملة ما استكشفتها العلاميات أو - بحسب المصطلح الأخير - الدلائلية .

وتتفق التحديدات الحديثة للدلائلية في استراتيجياتها مسلك العلامة في السياق الاجتماعى ومرجعيتها إلى محيط المخبرين باللغة ، بين مخبر ومخبر إليه وعنه وبه ومعه ، باعتماد بلاغ هو الخبر . فالعلامة قيمة تقابلية ، تعود إلى سير تعليقى في نظام تقييمى ، ولها سمات مميزة في حيز المجتمع . والاعتباطية والمقطعية والدال والمدلول من مؤلفاتها الأصولية ، مع الدلالة المصاحبة في النظام العلامى المخصر في البنية^(١) .

وتبلورت تحديدات العلاميات في المدارس اللسانية المعاصرة . ويمكن أن نتبين ثلاثة تعاريف ، ونلفت النظر إلى أننا نعتنى بالدلائلية ، وهى إيغال في استقراءات العلامة .

(أ) حدّ الدلائلية الأول :

يعسر إيراد جملة التفاصيل الناشئة عن تكاثف مجالات العلاميات ؛ إنّما المركزى هو أنّ الدلائلية تمثل قمة علم العلامات في بعده التجريدى الشكلانى . والمقصود فيها هو مرادة نسيج العلامات في بنية تعليلية تبادلية بين سمات مميزة توفر القيم المضمونية في مرجعية محدّدة رياضياً وحسابياً . وذهبت المنهجية الدلائلية حالياً في المدرسة الغربية إلى تقفّى حركة العلامات وتجادلها بين محاور الفعل اللسانى والوصف الآن في الانتقاء والسياقية ، وذلك بخاصة مع بولياكرستيفا Julia Kristeva في مصنفاتها التى تنم عن رؤية شاملة ، تأخذ بأطراف الماركسية والتحليل النفسى واللسانيات في فرعها الدلائلى^(٢) . ومع تعقّد النظر في العلامة برزت تحديدات تصوّر لدور العلاميات ؛ إذ صارت الدلائلية في أساسها « تعنى تفجير العلامات ونشرها مبثوثة ، ثمّ نظمها معقودة بعد كسور »^(٣) .

فألمعية سعى إلى صوغ بين الحّل والعقد للعلامات . والمحرك الرئيسى لهذا التجادل هو النص الأدبى بمفهومه الدلائلى - وهو ما سنعرض له . فالعلامة تمكّن من بسط ما بعد الظواهر ؛ وهى مطروحة في الطريق - بحسب عبارة جاحظية . والأدب في هذا النطاق هو رغبة مطلقة للكلام حول العلامة ، إثباتاً ونفياً ؛ حملاً للحياة وخرقاً للتوترات الممكنة . والضرورة في الأدب هى توفير التصدّى وحركة العاطفة ، دون ضغوط أو قيود ؛ أو بلفظ كرسيتيفا « ناربنار »^(٤) .

فالعلامة صلب البحث الدلائلى في صورة لغة حول لغة .

يوليا كرمستيفا بالخصوص ؛ إذ تؤلف بين شتى المناهج الحديثة ، وتؤكد ميدان النصّ العلامى ، الذى نياشر فيه الدال فى مستواه الإبلاغى ؛ وهو ما نعالجه فى حدّ النصّ .

(٢) ميدان النصّ الدلائلى :

إنّ وحدة النصّ العلامى وشكلانيته قد تبلورت بعد كشف النصوص الأدبية وتوزيعات الدلائلية إلى مجال التطبيقات التحليلية حسب مستويات هى :

(أ) - - - - - حيز إسمارى عميق : تلتبس فيه كثافة الأبنية وأشكالها المجسدة للنصّ . والوصف لهذا الحيز وصف رياضى منطقى .

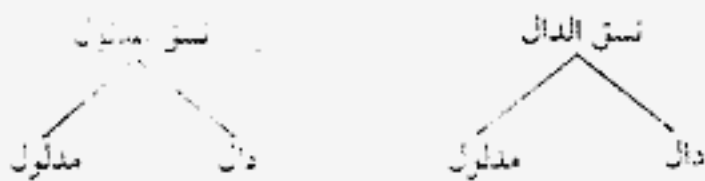
(ب) - - - - - حيز البناء الإظهارى : وهو مستوى صرفى ، به نظام النصّ ومختلف مقطوعاته ووحداته المباشرة فى نسيجه .

(ج) - - - - - حيز مرجعى ثبتي : وهو مجال استقرار شبكات العلاقات وأشكالها التركيبية ، وربطها بوحدة المجتمع والتاريخ للحياة اليومية .

(د) - - - - - حيز النصية : أى مجال نظم الأشكال المطردة من الأبنية العلامية ونسبها « المبتوثة » (نثرا) أو المعقودة (شعرا) فى قالب النصّ الجُمع .

وينحصر الوصف الدلائلى فى الكتابة الأدبية بمفهوم اختبارية العلاقات بين الكلم ونسق القيم الدلائلية فى كثافة مع تفسر طاقات العلامة اللغوية فى السياق واجدول . وتتولد عن هذه الاختلافات إفرزات وتخيّرات لحيز الدال والمدلول ، ودرج تركيبة خاصة للنصّ ، ونحوية توليدية بين التناهى والملائهى . فالبلّاغ الأدبى ثنائى التركيب ، بين مضمّر ومظهر ، أو بين سلسلة من الأشكال الدالة والأشكال المدلولة . وأعسر القضايا التى أدت إليها الدلائلية هى فصم الدال عن المدلول ، وإمكان هذا العمل - - - - - الذى لم يتم بعد فى الدراسات العلامية واللسانيات .

فالدال فى الدلائلية مزدوج بين دال ومدلول ، كما أن المدلول دال ومدلول كذلك :



وتحسّر العلاميون من وضع هذا السؤال حول جدوى فصم الدال عن المدلول ، وذلك من أخصّ الإشكاليات فى العلوم اللسانية فى الوقت الحاضر . وأثبت البعض أوجه التقارب والتماثل بين سلسلة أشكال الدال وسلسلة أشكال المدلول ، وقيس ذلك لتحديد المضمون الذى صار عبارة عن « أشكال الشكل » فى النصّ العلامى ، وهو منطلق التحليل ومرجعه . ونالت الوظائف اللغوية التى عالجها ياكبسون فى « مساهماته » فى اللسانيات العامة (١٩٦٣) - - - - - شرف الوصف العلامى فى

وذلك نابع من اعتبار العلامة ظاهرة اجتماعية تاريخية . واللغة هى فى نهاية المطاف نطّ خاص من مجموعة الأنظمة العلامية المؤشرة للدلالة ؛ فالعلامية تفحص العلامة فى الحياة الاجتماعية ، وهى من العلوم التى تحقّق إقامتها ضمن العلوم الإنسانية والعلوم الصحيحة . فالتعريف الأول للدلائلية هو إذن ماتواتر لدى سوسور ومحاولات قراءاته ، بالإضافة إلى البعد المافوقى ، وهو الدلائلية ، أى وصف العلامة فى بنيتها وصفًا شكلانيا رياضيا ، أو فرز « علامة حول علامة » ، هى التى نقصد فى دروسنا للنصّ العلامى عموما ، والنصّ الأدبى خصوصا .

(ب) حدّ الدلائلية الثانى :

وهو قسم متواتر فى مشمولات الدرس العلامى فى اللسانيات الأمريكية ، وبخاصة مع البنيوية البدائية وتفرعاتها إلى النظر فى الدلالات والسلوك الإبلاغى بين المخبرين والمتقبّلين فى محيط يوفّر عملية الإخبار ؛ وهو ما تميّزت به المدرسة السلوكية مع « بلومفيلد » (Bloomfield) ، وبالأخصّ فى منطلقها مع « بيرس » (Peirce) و « موريس » (CH. Morris) ، واتّفق مذهبهم فى خبرة العلامات مع منهاج سوسور حيث وقفوا على الصلة المثينة بين العلامة وسياقها الاجتماعى ، وصارت العلاميات طريقة شاملة تنظر فى القيم العلامية وإفاداتها فى المجتمع البشرى . وأجلى ما ركزت المدرسة الأمريكية النظر عليه هو مستوى الدلالة لمختلف الأبنية المتعاضدة على تخريج شبكة العلامات فى نظام الكلام أو فى صياغة النصوص المستقرّة ، دون اعتناء بنمطية الأنظمة وتقسيماتها .

فالحّد الثانى يؤكد مفهوم العلم حول العلم ، أى علمية العلامية أو الدلائلية . ويأتلف هذا المنحى مع رؤية بالمسلاف (Hjelmslev) ؛ فلا فرق بين النهج التجريدى مع (Peirce) ومنحى نظري بالمسلاف فى إدراك « منطقية العلامات وعلميتها ورياضيتها » فهى منهاج عقلانى رياضى ، يبرز فى وصف النصّ (٥) .

(ج) - - - - - حدّ الدلائلية الثالث :

وتتأصل فى مجاله استكشافية الظاهرة الأدبية ، وطرق تقييمها من حيث الصياغة العلامية فى بنية نصية . فالدلائلية تتجاوز فى هذا الحدّ أنظمة الدلالة كما ذهب إليه بارط (Barthes) ؛ إذ تنسحب الدراسة العلامية عنده على مختلف الأنظمة فى المجتمع (٦) ، وكل نظام يؤلف مستوى دلاليا قائما بنفسه . فالدلالة هى مجال جوهرى فى أعمال بارط ودروسه حول علم العلامات . وتبلورت الدراسة مع المدرسة الفرنسية وبخاصة مع (موليّن وبريتو وجريماس) . ويجب العودة إلى تاريخ العلاميات مع هؤلاء (انظر مؤلفاتهم فى قائمة المصادر والمراجع) .

ولعلّ ما سنقف عنده هو ما آلت إليه علوم « العلامات » مع

الأدب ، وبالخصوص الوظيفة الإنشائية وتشعب العمل الدلائلي مع مقترحات (تودوروف) و (كرستيفا) .

إذن تبلورت الدلائلية بعد بداية اكتشافها بمجالاتها المميزة ، وصارت معرفة نقدية ونقدًا للمعرفة . وتجلّى مفهوم الأدبية بوصفها دلالة سياقية connotation جدلية في المجتمع والزمان والمكان ، وقام منهج الدلائلية من شكل وبناء ودلالة ومعجم ونحوية — وهي عناصر العلاميات والنقد الحديث تدرس في مستوى تعريفى عام — ويمكن الإشارة إلى محاور المنهج باقتضاب .

تسمح بنية النص العلامى والأدب خاصة بتوفير مؤلفات مباشرة توليدية لنظام الدال ؛ فالنص جسم يقينى ، وهو منبع الاستكشاف ، وهو حجة في مستوى البعد الصوتى الفونولوجى والبعد التركيبى النحوى . والكلام في حدود النص في مخاض مستمر وانفتاح وانغلاق في أفق اللغة الجمع . ويتحول شكل الدال إلى علاقات بين التراكيب هي ميدان المضمون ، وعبره تتناثر نحوية بسيطة ونحوية مركبة شاملة لنحويات بسيطة دنيا . ولا حاجة للوصف الناقد أن يكشف عن خصائص الكتانية ، وإنما النص العلامى ينطق بحضوره اللغوى ؛ ولا حاجة إلى إدراكه بغير وحداته ومقطوعاته المتصلة بصياغته المخصوصة . وأقصى ما قد يثير شغل القارئ الناقد هو عدد التواريدات المطردة من الوظائف التي توفرها أنسجة العلامات ، مع اختبار قيمها الدلائلية في نسق حركى دائم مادته اللغة ؛ فالنص الأدبى مجموعة من العلاقات العلامية المظهرة (Explicites) ، تستغنى عن المرجع ؛ إذ القيم الدلالية تخضع لحيز ألسنى علامى محض . وتتوزع المرجعية في ضربين : التصورية (Imaginaire) والملموسة (Perceptuelle) . وبمقتضى ذلك تيسر الدراسة النمطية الكلامية . ومن سمات النص الأدبى اكتماله النبوى ، وتناهيه حسب تقسيمات ترد في الدلائلية ، وتقام على الانفتاح والانغلاق . ويتعلق هذا الميدان بالسردية وعلاقتها ببناء النص العلامى . وهنالك أصناف :

- العلامات المغلقة — السردية المغلقة .
- العلامات المغلقة — السردية المفتوحة .
- العلامات المفتوحة — السردية المغلقة .
- العلامات المفتوحة — السردية المفتوحة .

ومن الخصائص النصية في الحقل الدلائلي توخى الدلالة السياقية (connotation) . ومدى اطراد التراكيب في النص يؤدى إلى نحوية مميزة ، تحدد المجالات الدالة والمجالات المدلولة . وقراءة النص هي ذاتها ثبت القوانين النحوية للعلامات والوظائف المتجمعة في حدود النص بين «المقابل نص» pretexte avant texte وفي مستوى « ما بين النص » Intertexte وما بعده après — texte . فالدائرة التوليدية لهذه المرجعية ، وتسارعها أو تباطؤها في المقطوعات اللغوية المؤلفة للصياغة

النصية ، إنما هي المنطلقات في ترسم النحوية ، وشكلانية الدال في النظام اللغوى . فالنص له نحوية تابعة منه ؛ والنحوية العلامية — في قوانينها — تحرق النص تجادلا . وفي هذه الحركة تكمن استنباطات القيم المميزة للدلائلية .

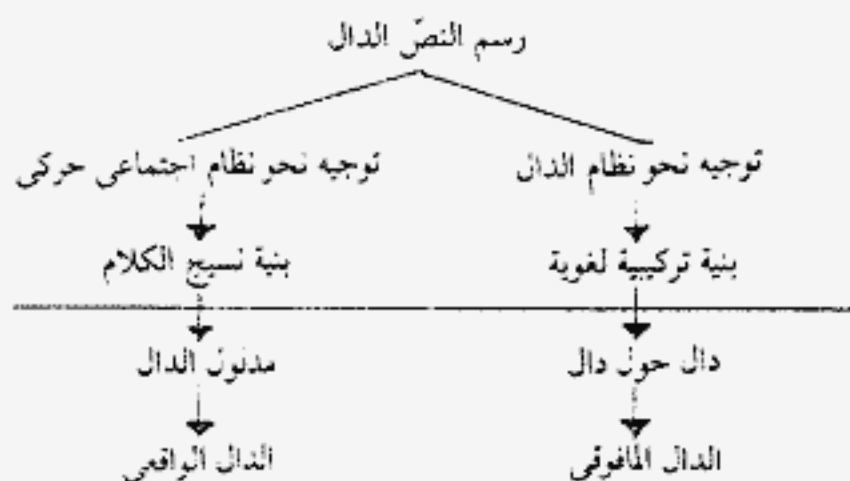
٣ - استخبار النص الدلائلي : منطلق التنظير

ومقصودنا في بيان النص الدلائلي أن نؤكد أوجه الإفادة في رؤية المدرسة الدلائلية ، وبالخصوص مع (بوليا كريستيفا) ؛ ومنطلق الاستخبار هو ترسيخ مفهوم النص^(٧) .

وتسعى الدلائلية إلى تنزيل النص في مركزه ضمن الأنظمة الاجتماعية والتاريخية بعد تمكنه في باب الدلائلي ؛ فالنص عملية توليدية استبداعية ، وهو قلب أديم الكلم عموديا وأفقيًا . ويتبنى ذلك التحويل والقلب بمدى مباشرة الدال وصوغه في جسم البناء الصوتى الذى يخفى المدلول .

(١) تبوغرافية النص الدلائلي :

إن النص يحرق مجانية التعليق بين دال ومدلول إلى تقييد مواسيم الدلالة التي تعد عملا «تخالفيا تقاسميا تواجهيا»^(٨) ، ينسج في تراكيب الكلام . وتتوجه هذه الدلالة إلى ما بعد الفاعل العامل (Actant. Sujet) . والتنظير المبحوث عنه في التحقيق العلامى ينطلق من هندسة تبوغرافية ، ويحتم اختراق الدال وعلاقته بالفاعل . وتترأى في موارد الرسم البياني تلك النحوية التي تعقد بها بذور الإفادة بتوخي القوانين النحوية لتوليد القوالب العلامية الدالة . وما النص إلا مجموعة من الأنسجة المتقاطعة في فضاء النص صرفيا وصوتيا وتركيبيا . وذلك التوزيع إنما هو وثيق الأساس بالعلاقات الاجتماعية والتاريخية . والواقع المولد لنص (pheno texte) يتصف بالحركية ، ونفى الأفق المغلق ، وتحويل الدلالة إلى الإنشاء الجمع ؛ فهو «انفتاح منفتح» . فلذلك يزعرع النص النظام الدلائلي ، ويخرج مبتدعا لقيم جديدة في الحقل الأدبى ، ورسمه النهائى مزدوج :



مساحة متناهية لا متناهية الانفتاح
وهذا الرسم البياني يحدد مساحة يحدها بعدان مطلقان — (٩)

النص العلامى

(دلالة لا مرجعية (العلامات) + دلالة مرجعية (الواقع)

جانبها النقدي والاستقرائي ، وتتحول المعرفة العلامة من سياق المخبرين بالكلام وفي النص - من سياق القراء والكاتب - إلى سياق ما بعدى . ونلفت النظر إلى أن النص هو إيجاء بتجادل مستويين يتلازمان في حركة العلامات ، وهما لانهاية الوظائف الدلائلية ونهايتها في الآن نفسه ؛ فالنص مدونة مفتوحة منغلقة ، تَمَسُّ جميع الحدود العلامة وتتجاوزها إلى الهدم والبناء الجديد . ويجب الحذر عند إدخال النشاط العلمي (من مادية وتحليلية نفسية) مجال العلامات اللغوية ؛ فجدل كريستيفا يبدو رد فعل ضد المادية الآلية ، والرؤية السكونية المحافظة في معالجة العلامات اللسانية .

إن النص موطن الانفتاح والانغلاق بين إضمار وإظهار لطاقت الدال . وهو وحدة الانطلاق والمرجع ، ومنه تتحرك الظواهر الخفية والجليّة . كما أن الدال هو مقطع التزاوج والابتداع والخروج والاختيار النادر . ويعود النص الدال إلى صياغة مخصوصة ، ونظم منسوج ، عماده التوليدات للقوانين التركيبية ، أي أنظمة العمليات السياقية . وتصبح الدلائلية علما شكلانيا مضمرا مظهرا لا تقطع الوصل بين المخبرين ومحيطهم الإبلاغي ، والتراكيب التي تصور واقعهم الإخباري .

وتبلور العلم التأويل المادي في المدرسة الروسية - كما تجلّت فلسفة العلامة لدى يالمسلاف - إلى أن أدرك بعداً ما فوقيا ، وصارت الدلائلية عبارة عن وصف الظواهر بحسب دلائلية أدبية فنية . والدال هو قضية إشكالية في نطاق العلم الدلائلي . وتحسن (كريستيفا) عندما تقف عند نظام النص العلامى وترى فيه «عملية رسم حدود أنظمة الدلالات بين الإبداع والتحويل»^(١٥) . والدال في مجموع سماته وحدة إيديولوجية وهو يَصُور بحق تنظيماً ما فوقيا أو ما بين نصيا ؛ فهو إنتاجية وتجادل مع نصوص أخرى ينفىها أو يثبتها . ويكمن هذا التعامل في النص المنغلق^(١٦) . ووصف سلاسل الدوال يؤدي إلى إقامة غمطية نصية ضمن الثقافة النصية العامة .

إن (كريستيفا) تسعى في بحوثها ومؤلفاتها إلى الربط الوثيق بين العلوم الراجعة إلى الماركسية وتحاليل فرويد ، والعلوم اللسانية العامة ، والعلامة بالخصوص . وقد تحولت الدراسة الدلائلية إلى جهاز ما فوق لغوي ، به تأويلات رياضية وأشكال متقاطعة في مستوى النص العلامى . وليس هدفا إيراد المحاور الكبرى أو الصغرى لرؤية هذه المدرسة المعاصرة ، وإنما التأكيد على مميزات الإجراء للدال ، وصلة ذلك بالنص العلامى . وهى مساهمة في تنظير قائم بنفسه في العلم اللسانى ، ويمكن التجريب في كشف خفايا الظاهرة اللغوية والأدبية ؛ وذلك متوافر الآن في تنظيم شامل .

٣- إجراء العلامة : تنظير الدال النصي

إن مشروع وصف الدال في الدلائلية يتطلب ثبت

فالمنهاج الدلائلي رياضى شكلانى - وهولورة «علم الكلم مرتبط بالعلامة اللسانية بعامة وتوزيعها إلى طرفين مقطعين : دال ومدلول . وتتحول العملية الفحصية للنص إلى عملية نقدية . ويمكن إيراد ذلك في ميدان الربط بين الدلائلية والنقد الحديث - وتنظيرنا يعرض لسمة الشكلانية بين هندسة الدال وتحولاته في مجرى النص . وتلك التحولات تدرك موضع المنطقية فتسقط الحدود بين العلوم اللسانية والمنطق في تنظير الدال^(١٧) . وهذه الشكلانية بلغت مع يالمسلاف حد الحساسية ؛ فالنص عبارة عن سياقية تركيبية (Syntagmatique) تبرز شبكاتها المتسعة لانهايا في صورة مختلف الدلالات ، وباعتبار السلسلة الدلائلية «قسما داخل نظام علامى» . وهذه التداخلات تحدّد الدلائلية بعامة بكونها تقاطعات ومبادلات بين أنظمة حركية مشتقة عن بعضها بعضا^(١٨) . والنتيجة الحاصلة في منهاجية يالمسلاف هى أن النص العلامى إنما هو كلام مضبوط منطقيا في مساحات خطية وبعد زمان وأشكال تركيبية .

وهذه الشكلانية تتحول في الأدب إلى إنتاجية (Productivite) مظهرة (Explicite) ، تتجلى في العلاقة التلازمية بين الإبداع والتحويل ، في ضوء ربط سببى بين النص الدال واللغة ومجموعة النصوص المترامنة أو السابقة له . فالنص كتابة وقراءة ، أى حركة لغوية ، وتجادل مع غيره من أصناف النصوص في الحقل العلامى : كتابة بين مجموعة من التحويلات والإنتاجات وقراءة ما بين نصية^(١٩) . والنص في هذه الرؤية هو دائما انفتاح لا نهائى في حيز الإضمار (Implication) . ويتراءى لنا تحول مركز العلوم مع الدراسة الدلائلية إلى عملية جدلية في حركة دائمة .

(٢) الدلائلية : علم تأويل حول علم الدال وحده :

ما حدّ يريسا كريستيفا للدلائليات ؟ في إطار تداخل العلوم وتزاحمها في تنظير النص العلامى مع العلم أن الدلائلية لم تكتمل محاورها الأساسية ومقوماتها الموضوعية إلى اليوم . إن الدلائلية تعد في مؤلفات (كريستيفا) «علاقة علمية منطقية ، لها موضوع مميز من بين العلوم المعرفية الأخرى ، مثل المنطق والفنون والأخلاق»^(٢٠) . ولكن نلاحظ أن حدّ الدلائلية بما هى علم تحليل قد يترك جانب الدال وبنية الشكلية إلى إغراق في التاريخية والانعكاس الاجتماعى ؛ وهو ما يخرج عن النص ؛ إذ الدال لا يخرج عن شبكة التراكيب المطردة وأنظمتها العلامية ، ولا يرجع مباشرة إلى الاجتماع والتاريخ إلا في مرحلة ما بعد نصية ؛ أى بعد فحص الدال وجدله في محيط النص .

فالمنحى الذى توخّته (كريستيفا) يتصف بالإيغال في العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسى والمادية ومفاهيم الإنتاجية والتحويلية لمادة البناء العلامى في سياق النص . ولئن كان ذلك مجديا في بلورة جوانب طريفة في الوصف لقد يخلّ بالوظيفة المحورية التى تعقد حولها مختلف أهداف الدلائلية واللسانيات في

مجموعة معجمية هي سلسلة التعاريف لمؤلفات النص الدال (Texte signifiant) ؛ ونوردها باختزال في هذه الدراسة ؛ وهي في حاجة إلى تحليل وفحص دقيق في وصف آخر للعلاميات والنقد الدلائلي .

(١) معجم الدال : هو نص حول نص

تقوم غمطية النص الدال على عدة أبواب يتم بها إجراء العلامة ، ومنها :

(أ) - عملية دلالية (١) : وهي تنظيم العلامات في مستوى المدلول ، وهي موجهة إلى القيم الذهنية المعنوية ، التي يمكن تفصيلها منطقياً ورياضياً . وهي وحدات دلالية ثابتة في رصيد المرسل إليه والمخبرين .

(ب) - عملية دلالية (٢) تبرز العلامات في تنظيماتها المرجعية الاعتيادية لدى المخبرين الذين يقومون بعملية التحويل والإبداع .

(ج) - عملية دلالية (٣) : وهي ما فوق نحوية شكلية ، حيث تسقط العلامة تحت حركة المقطوعة المافوق نحوية ، وتصبح العلامة مختلفة حسب سياقها المعجمي المتداول .

(د) - الإيديولوجيا (٤) : فضاء النص الخارجي ، وهو يمثل علاقة بين نصية ، تلاحظ في الحركة التاريخية والاجتماعية (١٧) . وهذه الحيزات تجري متحركة في آن مفرد واحد . ويتنزل النص الدال في مجموعة من الحدود .

(٢) - حدود الدال : نحويته النصية

نورد الوحدات المؤلفة لنظام الدال النصي حسب استنباطها من الدراسات اللسانية ؛ وهي لا توضع في المستوى نفسه عند الفحص والوصف للنص العلامى . وهذه الوحدات تعود إلى قائمة منغلقة نهائية ، في انتظار تكاملها وفتحها حسب البحث الدلائلي ، وحسب استغناء الأنظمة العلامية .

أ - كمون النص : النص ثنائي البناء بين المضمهر والمظهر ؛ وما يبرز مكتوباً ليس النص الفنى .

ب - شبكة المقابلات والعلاقات التلازمية في نسيج الدال النص .

ج - الانغلاق والانفتاح : اكتمال النظام الشكلى وتضمنه لنصوص أخرى قد يتجاوزها .

د - المتبادلات ؛ وهي ميدان التوليد والتحويل للنسيج : يقوم بها الكاتب المخبر ، وهو متعدد .

هـ - اختراق المتواردات والمتناثرات (Entropies, Isotopies) وهي سمات مميزة للنظام الدال في كل مجال من مجالات الدلائلية العامة .

و - وحدة التضليل المتعمد (Leurre) : وهو نظام علامى مطرد في النص الإنشائي ؛ ويمكن وصفه وصفاً مستقلاً في بنية

النصوص القصصية السردية ، وفي شتى أشكال النصوص .

ز - الجدل مع الفاعل العامل (Actant, Sujet) وهو النص .

ح - التآرجح بين الأبنية الدالة والأبنية المدلولة (Fluctuation hierarchique)

ط - وحدة الذكرى وتجميع الخواطر (Souvenir, Associations)

ي - قمة الدال وجاذبيته المتميزة : الوحدة التي تؤلف معقد الطرفة .

ك - الدلالات السياقية (Les connotations) والمقابلات في جداول (الصدق والكذب ، والحياة ، والحقيقة والخيال ، والقانون والشذوذ ، والظلم والعدل ، والمساهمة والمتخلى ، والعلم وعدمه) وهي تقابل تقريباً ثبت الوظائف الإنشائية والعلامية في نصوص الشكلانيين الروس وبخاصة مع (Propp) في تحديد الوظائف القصصية والبنائية في النص بعامة (٣١) وظيفة مرتبة في القصة (١٨) .

ل - الدال النصي ؛ قراءة علمية منطقية ثابتة : مجموعة العلاقات التلازمية .

م - الدال النصي ؛ كتابة تحويلية يسهم فيها المخبرون : السياق المرجعى . ونتيجة هذه الوحدات هي تحديد الدال بعامة في خماسية عامة :

١ - الدال هو الإبداع الحركى في مستوى العلاقات العلامية .

٢ - الدال هو وحدة الجدل والتوليد الدلالى .

٣ - الدال هو شكل الأشكال في النص العلامى وفي النصوص الأخرى التي قد يوحى بها .

٤ - الدال هو الانفتاح والانغلاق في نسيج العلامات .

٥ - الدال هو البناء العلامى والمرجع العلمى للنظام المافوق لغوى .

فالمعجم يؤكد ظاهرة التوليدية للدال النصى وتجاذله مع النصوص المقابلة له في المحيط الإبلاغى والمرجع الاجتماعى والفلسفى ، كما تشير الوحدات إلى حيزات الإضممار والإظهار في إبداع السمات الدلالية العائدة إلى شكل الدوال ؛ وهو ما يؤلف - تجزئاً - المدلول في النص العلامى .

فإجراء الدال مرجعه النص ، ومادته الشكل التركيبى الظاهر فى التراكييب النحوية . وهو ميدان التوليد والإنشاء والتحويل ووحدة التفكير والترتيب في نقد النص العلامى ، وموطن التقاطع والتجادل المنفتح المنغلق بين الإضممار والإظهار . ونحن نرى فى المنطقية والرياضيات المنهج الوجيه لوصف الدال ؛ وفى الإضممار والإظهار الرؤى الاختيارية المتميزة لجمع (pluralite) النص وراثه خصبه الفنى .

رفض الاختتام : تقف الدال مستمر

فمباشرة الدال إذن في هذه المساهمة إنما تطرح للجدل ما هو خفي في اللسانيات والعلاميات الحديثة . والدال ما هو إلا سلسلة من التقاطعات التركيبية ، تبدو في تواردها وتنشآت موزعة في النص العلامى ووظائفه المتعددة حسب درجات من البساطة والتركيب وتبوغرافيا قائمة بذاتها في حدود العلامات وسياقها ، أى مجموعة التراكيب وسلاسل الوحدات المتشابهة . فالنحوية التعليقية - وهى ظاهرة مستقرة في نص سيوييه في مستوى نحوى - هى مادة « العلمية » حول العلم اللغوى ، أى اللغة في مستوياتها النحوية وقوانينها التحويلية ، في إطار النص نقطة الانطلاق للقراءة والكتابة ، ووحدة البناء والتفجير النص المصوغ في نظم مخصوص . فالبحث إذن مفتوح في مجال العلامة والدلالية ، ولا يمكن القطع بتبلور هذا العلم - هو في طور المخاض والنشأة - وغايتنا فتح السؤال في إجراءات الدلالية في وحدة الدال التى تضغط على نظام النص فتولد القيم الدلالية المتعددة ، والإيقاعات الإخبارية . وفي عمل الإضمار والإظهار تتجلى دلالية النص الأدبى ، و« تفيض » العلامة إلى ما فوق النص ثم تعود إلى « جدولها » . وفي هذه الحركة بين المد والجزر ، والدخول والخروج ، والتجاعم والولادة والمخبر ، يتقبل البلاغ المفيد ومحوه تبسيطاً لغاياته الإبلاغية أو الفنية في محيطه العام ، أو سياقه الإخبارى المعين .

ورفض الختام أننا لا نثق - حدساً ومصادرة - في الركون إلى تجميد الوصف الدلائلى ، وإنما نحرص على تأكيد لا نهائية البحث في هذا المجال . والمساهمة هى في طور الابتداء والتزاوج قبل النتائج والولادة ؛ ونحاضها لم يتم بعد إلى اليوم - فهل نقنع بالعرض لقضايا العلاميات دون التطبيقات الممكنة ، وهى لم تقم في باب اللسانيات إلى الآن ؟ فنحن بعد هذا التقييم والإجراء للدال نرفض - الآن على الأقل - أن نجزم بفصل مجاى للدال عن المدلول ؛ فالاختبار - مع الحذر - يوفّر التنظير ومحاولة إجراء العلامة ، انطلاقاً من مسلمات مختلفة في العصر الحديث .

ويبقى الوصف للدال وإجراءاته في مستوى الانفتاح . ويعسر أن نقطع بنهائية إرساء الدلائلية في محاولتها الفصل بين الدال والمدلول . والذي لا مجال للشك فيه هو أن فحص أحد الطرفين يشير إلى معالجة الطرف المقابل ؛ ويتحسّن من ورائه المحلل العلامى إجراءات الدال من خلال وحدة الحسر أى التركيب والجملة أو المقطوعة أو الرواية أو القصة أو القصيدة ، وكذلك الصورة وجميع الأنظمة العلامية . يقطع النظر عن أخطائها . فالمقطوعة المؤلفة للدال هى عقدة الالتقاط ، والبث والتبادل ، والتحويل اللامتناهى للقيم في بنية النظام العلامى .

ونرفض رسم خط اختتامى للبحث في الدال أو المدلول ، وإنما ذلك متواصل الآن مع صراحة التشعب . وهل يسوغ التفصيم بين طرفين سلّم بوحدهما البحث اللسانى والمعرفة الإنسانية ؟ وقد يكون من ضرور التمحل أن نسلّم مبدئياً بما علق بنظر بعض أصحاب المدارس النقدية الحديثة في قضية فصل الدال عن المدلول . والظاهرة الفنية التى تؤسس على نسج العلامات توفر إمكان الجراة في التفصيم بين الطرفين وإجراء الدال ، إذ هو المقدم في إدراك النص ومدخراته المائين نصية . فالنص الدال شبكة من أشكال الدال مع كسر وفتح ونثر وعقد ونظم مخصوص ، ومعدن النظر والاعتبار هو النظام التركيبى بين التوزيع والتخيل للوحدات العلامية . ويمكن في مقام علامى آخر أن نركز الاهتمام على اللغة الدلالية ، ونقد الكتابة الأدبية (شعرا ونثرا) لسبر مشاغل الدلالية في ضوء فرز الدال والنص العلامى . ويمكن الاعتناء الخاص بإجراء « الجملة العلامية » ونحويتها حسب المنهجية الاستكشافية والتقييمية في الدرس العلامى المعاصر ، (كما يمكن فحص الإجراء في نصوص المفكرين اللغويين العرب قديماً فيما يخص الأنظمة النحوية والدلالية مثلاً) .

الهوامش

- (٢) يوليا كريستيفا - « بحوث في الدلالية » - سائى - ١٩٦٩ - باريس ، وطبعة ١٩٧٨ - وبقية مؤلفاتها (في آخر البحث) .
(٣) المرجع نفسه - ص ٥ - ٦ - ٧ - من التقديم للكتاب .

- (١) سوسور - دروس في اللسانيات العامة - بيروت - باريس - ١٩٧٢ - ص ٣٢ - ٣٣ ، وكذلك مؤلفات جورج مونين وبالمسلاف وبكيسون وبارط (في قائمة المصادر والمراجع في هذا البحث) .

المصادر والمراجع

- (١) فردينان دي سوسور - دروس في اللسانيات العامة - ١٩٧٢ باريس .
- (٢) جورج مونين - مدخل إلى علم العلامات - ١٩٧٠ باريس .
- (٣) ل . بالمسلاف - مساهمات لسانية - ١٩٧١ - باريس ، والمقدمة (١٩٧١) .
- (٤) يا كيون - مساهمات في اللسانيات العامة - ١٩٦٣ - باريس .
- (٥) - ر . بارط - الدرجة الصفر للكتابة - ١٩٥٣ باريس ثم (١٩٧٢) و (١٩٧٧) و (١٩٧٩) ويمكن الرجوع إلى مصنفات لويس بريتو (١٩٧٠) وجان مارتيني (١٩٧٥) وجريماس (١٩٧٧) ، وهي جميعها تتناول العلامات في مبادئ مختلفة ، تأتلف في التنظيم المنهجي واستقراءات العلامات في صياغاتها (أعمال ر . بارط متناثرة في المؤلفات والمجلات العلمية ، بالإضافة إلى دروسه في الكوليج الفرنسي بباريس - وانظر القائمة الجزئية في هذه الدراسة) .
- (٦) يوليا كريستيفا - بحوث في الدلائلية - ١٩٦٩ - ١٩٧٨ - باريس . الثورة في اللغة الإنشائية - ١٩٧٤ . اختراق العلامات - (عمل جماعي) - ١٩٧٥ .
- وهي تألف رؤية الاستكشاف - قبل التقسيم - لشئ القضايا المتعلقة بالنص العلامى كتجاذل لغوى ، مع أبعاد المجتمع والتاريخ والعلوم العامة . ولذلك نعتد على رؤيتها في تجديد الاعتبار للدلائلية كعلم تأويل شكلاى ، ومحاولات قراءة العلامات وكتابة نظرية في مساهمتها .
- (٧) ج . بيرس - كتابات فلسفية - ١٩٦٥ .
- (٨) ج . كوهين - دلالة الشعر - ١٩٧٩ - باريس .
- (٩) ر . فاليسون - معجم في تعليم اللغات - وهو عمل مشترك مع د . كومت ، يتعلق بميدان اللسانيات التطبيقية - ١٩٧٦ .
- (١٠) ج . موكاروفسكى - الفن حدثاً علامياً - براغ - ١٩٣٩ .
- (١١) ت . تودوروف - ما البنيوية الإنشائية - وفيه أعماله - ١٩٦٨ - ١٩٧٧ .
- (١٢) جريماس - معجم تجريدى في النظرية اللغوية - باريس - ١٩٧٩ ، وكذلك - الدلالات البنيوية - باريس - ١٩٦٦ .

- (٤) المرجع نفسه - ص ٧ .
- (٥) انظر بيرس - كتابات فلسفية - ص ٩٨ - ١٩٥٥ - وأيضاً بالمسلاف - مقدمة في النظرية اللغوية ص ١٦٦ - ١٦٧ ، ١٩٧١ - باريس .
- (٦) انظر بارط في «الدرجة الصفر للكتابة» - مع «مساهمات في النقد وعلم العلامات» - ١٩٧٢ - باريس - ص ٧٩ ، و«إنشائية القصة» - ١٩٧٧ - لغة النص - ١٩٧٣ - النقد والحقيقة - ١٩٦٦ - علامية الملابس - ١٩٧٩ - فهم بارط - ١٩٧٩ .
- (٧) يوليا كريستيفا - بحوث - من ص ٩ إلى ص ٥١ ثم من ص ٥٢ إلى ص ٨١ وهي تنظر في علمية النص العلامى ، ثم فيها أطلقت عليه تسمية «النص المنطلق» .
- (٨) انظر للمرجع نفسه - ص ١١ وتلك السمات هي التخالفية Differentiation التفاضلية Stratification التوافقية Confrontation .
- (٩) المرجع نفسه - ص ١٦ وما بعدها .
- (١٠) انظر جون كوهين - دلالة الشعر - باريس - ١٩٧٩ ، ص ٨٥ ، ١٢٧ .
- (١١) انظر بالمسلاف - مقدمة في النظرية اللغوية - ص ١٦٨ و ص ١٦٩ .
- (١٢) يوليا كريستيفا - بحوث - ص ٢٣ ، وانظر : معجم تعليمي في اللغات - روبر فاليسون - ١٩٧٦ باريس ص ٥٦٢ .
- (١٣) المرجع نفسه - ص ٢٢ .
- (١٤) انظر : ج . موكاروفسكى - الفن حدثاً علامياً - براغ - ١٩٣٩ .
- (١٥) كريستيفا - بحوث - ص ٢٦ - ٢٧ .
- (١٦) المرجع نفسه - ص ٥٢ - النص المنطلق عمل نوزيى وتخطيطى ، وتعمل تعويضى جدول بين نصوص علة وهو ما يرد في مضمون لفظى (Productivité, Intertextualité)
- (١٧) انظر بحوث كريستيفا - ص ٥٢ - ٨١ .
- (١٨) انظر نصوص الشكلايين الروس - تودوروف ومعجم جريماس التجريدى - ص ١٥٢ ، ١٩٧٩ ، باريس .

القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال

نبيلة إبراهيم

كتابخانه مركز اطلاع و مسانی
بنیاد و ابرو انسانی اسلامی

سيظل موضوع لعبة اللغة في الإبداع الأدبي شاغل النقاد الأول ؛ فاللغة عندما تُبنى وتركب في إطار تكوين أدبي متكامل ، تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية . واللغة بهذه الكفاءة ، وبمستويات مختلفة بطبيعة الحال ، هي التي تحدد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع ؛ فقد يكون النص الأدبي مغرقاً في الخيال ، ولكنه ، بلفته الثرية المحكمة ، يكون متفاعلاً كل التفاعل مع الواقع وعلى العكس من ذلك ؛ قد يكون العمل الأدبي مصنوعاً ، لغة وشخصاً ، من نسيج الواقع ؛ ومع ذلك لا يقول شيئاً ذا قيمة عن مشكلات الواقع وتفاعل الإنسان معها .

ولكن ، منذ الذي يحكم على قيمة النص بصفة عامة ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان ؛ فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له . وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى . وهو شريك مشروع ؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله .

وليس غريباً أن نجد المناهج النقدية الحديثة كلها ، على الرغم من تباين اتجاهاتها ، في كثير أو قليل ، تركز على طريقة تعامل القارئ مع النص . وفي هذا تتفق نظرية «القارئ» في النص ، أو نظرية «التأثير» كما يسميها أصحابها ، وعلى رأسهم «فلفجنانج إيزر» الأستاذ بجامعة كونستانس بألمانيا الغربية - تتفق مع المناهج النقدية الأخرى ، ولكنها بعد ذلك ، أو بالأحرى ، على الرغم من ذلك ، تختلف عنها في أمور جوهرية .

القارئ . وتتم عملية الاستقبال عندما يفك القارئ شفرات النص ، وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة ، مثل الاتجاه البنيوي ، أو السيميولوجي ، أو الاجتماعي ، أو غير ذلك من المناهج . أما نظرية «إيزر» فتري أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين ؛ من النص إلى القارئ ، ومن القارئ إلى النص . فبقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضيف القارئ على النص أبعاداً جديدة ، قد لا يكون لها وجود في النص . وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي ، ويتلافى وجهات النظر بين القارئ والنص ، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها ، لا من

فبينما نجد النظريات النقدية الحديثة تبحث عن منهج لاستقبال القارئ للنص تبناه القارئ من قبل أن يشرع في عملية القراءة ، نجد أن نظرية «التأثير» لا تهتم إلا بعملية القراءة ، دون الاهتمام بمنهج مسبق ، على أساس أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص تفاعلاً كلياً ، وتتحرك معها ، ولا تحيد عنها من البداية إلى النهاية .

وبعبارة أخرى فإن الاتجاهات النقدية الأخرى تنظر إلى العلاقة بين النص والقارئ بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد ، من النص إلى

الاستقبال - Rezeption theorie ، التي تعنى بها مدرسة أخرى في ألمانيا ، بل هي نظرية في التأثير المتبادل بين النص والقارئ Wirkungs theorie . فالعمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق : وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ . ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه . وهذا الواقع المشكل في النص الأدبي لا وجود له في الواقع ، حيث إنه صنعة خيالية أولاً وأخيراً ؛ وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع . وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحول من الواقع ، وتتحرك على مستويات مختلفة من الواقع : واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القارئ ، ثم أخيراً واقع جديد لا يكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ .

أما نظرية الاستقبال فهي تعنى بما يسمى بأفق التوقعات ، التي تحدد بتوقعات القارئ لحظة استقباله للعمل الأدبي ، وهي التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية ، التي تكون لدى القارئ في ظروف تاريخية محددة . فإذا كان القارئ معاشياً لظروف العمل الأدبي ، اقترب أفق التوقعات من هذا العمل . أما عندما يكون العمل قديماً ، فإن القارئ يخلق لنفسه أفقاً لتوقعات تتفق مع الزمن التاريخي للنص . فإذا لم يتبع العمل القديم هذا للقارئ ، فإنه لن تكون له فعالية في القارئ المعاصر ، ويصبح عندئذ من قبيل الأشياء التي عفا عليها الزمن . وخلاصة القول أن نظرية الاستقبال تعنى بالحكم على النص في ظروف تاريخية محددة ، وهي تضع في حسابها المعنى المستخلص من المعايير التي تبتق من أفق توقعات القارئ . ومعنى هذا أن نظرية الاستقبال تفضل تحتفظ في الصدارة بدئية القارئ والنص .

أما نظرية التأثير فهي تلغى الثنائية بين الذات والموضوع . ليحل محلها التأثير الجمالي الذي ينجم عن التداخل بل الالتحام بينهما . ولهذا فإن نظرية التأثير لا تريد للقارئ أن يتعد عن النص بحال من الأحوال ، وهي تلغى تثبيت المعنى . أو حتى التوقف للربط بين النص والواقع المعيش ؛ وإنما تدور العملية ، من أونها إلى آخرها ، بين بعدين : بعد فني ، يختص بالنص وصنعة اللغوية فوق كل شيء ؛ وبعد جمالي ، يختص بنشاط عملية القراءة كما سنشرحها فيما بعد . وكلا البعدين يذوب في الآخر في خلال عملية التأثير .

إن المعنى في النص الأدبي ، من وجهة نظر هذه النظرية ، لا يتكون من موضوع محدد . بل هو في حد ذاته عملية مستمرة ومصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع تطور النص . وهي عملية لا يمكن للقارئ الفرد أن يقطع بنتائجها ؛ ذلك أن تفسيره للنص ليس سوى مظهر لتفسير جماعي للنص ؛ لأن المعنى لا يرتبط بشيء حقيقي ، بل بمشكلة توضع في محاور مختلفة . وبناء على هذا فإن القارئ لا يبحث عن معنى ، بل عن تفسير موجه للمعنى . ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين : العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار تكوين ؛ العملية الثانية هي تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاور . كما لو كان المعنى غير عند وواضح في ذاته . وبذلك تقرب من جوهر العملية الجمالية ، التي تتولد في القارئ إثر انغماسه الشعوري والفكري فيها يبدو أنه مشكلة ؛ فالجس الجمالي في النهاية هو محاولة

حيث إن النص قد استقبل ، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء . ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال ، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال

Wirkungs und Kommunikations Theorie.

على أن هذه النظرية لم تنشأ من فراغ ، بل مهدت لها الدراسات الفلسفية واللغوية ، كما أن هذه الدراسات بدورها كان لها مهاد في سيادة قاعدة النسبية في العلوم الطبيعية . وقد كانت نتيجة هذه الأبحاث التي تأثر بعضها ببعض الآخر أن تحول الاهتمام من الشيء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ .

ومن حيث الأساس الفلسفي ، تنبثق نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارئ - كما يصرح إيزر نفسه - من الفلسفة الظواهرية . وتعد الفلسفة الظواهرية رد فعل للفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة ؛ فالحقيقة وفقاً للفلسفة الظواهرية نسبية ؛ وهي لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات مع الأشياء . وعلى هذا النحو لا تمثل حقيقة العمل الأدبي إلا من خلال تداخل القارئ مع النص . بل إن المبدع نفسه لا يهمه أن يقرر حقيقة ما في عمله ، كما أنه لا يعنى بتجميع حقائق من العالم الخارجي ، بل إنه يقوم بخلق عمل يتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات مجسمة في نسيج عالم خيالي مصسوع ومحكم الربط والبناء ، ومهيأ لأن يستكمل على نحو خاص لدى كل قارئ ، بل عند كل قراءة للقارئ الفرد . فإذا أخفقت الكلمات في تكوين هذا العالم المبني بناء جديداً ، فإن هذا يشير إلى إخفاق في الأداء ؛ وعندئذ تعطل حركة التفاعل بين القارئ والنص ؛ إذ إن اللغة لا تنقل إليه شيئاً أبعد من السطح .

وهذا فإن الظواهرية تتحدث في هذا المجال عن العلاقة الدينامية بين الفكر الإنسان والأشياء . فالأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل دخولاً فعلياً في علاقات وارتباطات بالأشياء .

كذلك تتحدث الظواهرية عن التوازن في العمل الفني . والتوازن هو تضافر عناصر العمل الفني جميعها بنسب متساوية حول ما يسمى بمركز القوى داخل العمل . فإذا حدث أن طغى عنصر على العناصر الأخرى ، فإن هذا يؤدي إلى الانحياز لجانب على الجوانب الأخرى ؛ فقد يطغى الجانب العاطفي ، أو العقلاني ، أو الخطاب ، أو الواقعي السطحي .

وخلاصة القول أن الظواهرية ترفض الافتراض المسبق عند الدخول في علاقات مع الأشياء ، كما أنها ترفض فرض أي منهج يؤدي إلى تثبيت الشيء ، ويعطل الحركة الدينامية التي تسير في عدة اتجاهات بين هذا الشيء ومن يتعامل معه ؛ وإنما تمثل الظواهرية طريقة للبحث والاكتشاف . ولهذا فإن الظواهرية لا تدعى أنها مذهب أو مدرسة ، وإنما هي فلسفة وحسب . وحسبها أن يكون أنصارها فلاسفة في اكتشافهم كل المؤديات الظواهرية لأعمالهم .

ونعود إلى إيزر ونظريته ، التي تعد تطبيقاً كاملاً للفلسفة الظواهرية ، فنجد - من ناحية - يلح في كتاباته على إبراز الجانب الفلسفي النظري لها ، كما أنه يضع - من ناحية أخرى - نظرية للقراءة ؛ هذا فضلاً عن أعماله التطبيقية الكثيرة .

وينبه إيزر ، منذ البداية ، إلى أن نظريته ليست هي نظرية

بحيث لا يغيب عنه منظوره بوصفه الوجه الآخر للحياة ، الذي لم يوجد قط من قبل .

ولكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة ؟

يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل منها على حدة شيئاً ، أو يطلب بشيء ، أو يسجل ملاحظة ، أو يرسل معلومة . ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي . وعندئذ تقتضي القراءة الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها . وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص .

ويبدأ نشاط القارئ في الحقيقة لحظة خلق الروابط والعلاقات والتداخلات بين الجمل . . . وعندئذ يقفز فكر القارئ خارج النص لحظة إدراكه أن الجمل لا تقرر أو ترسل معلومات أو غير ذلك من الوظائف المفردة لتكوين الجمل ، وأنها ليست سوى إشارات إلى أشياء ستأتي فيما بعد ، كما أنها تنبئ ببناء النص . ولابد لكل قراءة بنائية أصيلة من أن تستلهم التوقعات التي تجمع وتركب بذور ما سيأتي فيما بعد في شكل ثمار . وحتى يصل القارئ إلى إبراز الثمار ، فإنه يستعين بالخيال الذي يقدم شكلاً لتفاعلات التداخل التي تنبئ بالبناء من خلال تتابع الجمل . على أن التفاعل بين الروابط لا ينتهي إلى تحقيق التوقعات بقدر ما ينتهي إلى التحوير المستمر لها . ولهذا فإن التوقعات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد ، بل تتولد عند القراءة .

وما يقرؤه القارئ على هذا النحو سرعان ما يتوارى في الذاكرة . ولكن مع استمرار عملية القراءة يثار ما توارى في الذاكرة مرة أخرى ، ولكن بخلفية تختلف عن الخلفية السابقة . وهذا يعني أن ما يتذكر لا يمكن أن يثار في صورته الأولى ، بل يثار بتوقعات جديدة ، على نحو يشير إلى مزيد من تعقيد التوقعات . كما أن القارئ في تأسيسه لهذه العلاقات بين الماضي والحاضر والمستقبل ، يكشف عن قدرة النص المتعددة الجوانب في عملية الربط . وهذا الربط الذي يصنعه القارئ في الحقيقة هو الذي يوهمه ، عندما ينغمس فيه ، أنه يعيش أحداثاً واقعية ، في حين أنها ليست سوى عملية تصنيع للواقع .

ولا تعني استمرارية القراءة مع تتابع الجمل أن المعنى يكون مناسباً بحيث لا يتوقف القارئ ، بل إن القارئ لابد أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ . وعادة ما تنجم الفراغات من حيل أسلوبية ، لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارئ متمرس .

وكثيراً ما تفاجئنا النصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات ، بل إن هذه الفراغات قد تتمثل لنا بين الجملة والأخرى . ولهذا فإن القارئ كثيراً ما يتوقف في هذه النصوص الحديثة بحثاً عن المعنى الغائب ، أو بحثاً عن التفسير . وكل قراءة أخرى للنص من القارئ نفسه قد نجد معنى آخر وتفسيراً آخر . وهذا كله يدل على مدى الثراء الذي يكتسبه النص من خلال القراءات المتعددة . كما أن هذا يشير إلى أن تجربة القراءة نفسها عرضة للتغيير حتى من قبل القارئ الواحد . وليس هذا بغريب على الإنسان الذي يغير من فهمه لتجارب الحياة بين الحين والآخر ، حيث إن تجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة ، بل إنها عرضة لأن تتركب تركيبات لا حصر لها .

لأسر ما له خصائص تلح على النظر فيها ، وغير كاشفة عن نفسها . ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين : جانب فني خاص بالمؤلف ، وجانب جمالي تولده عملية القراءة . وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته ، لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحققت ، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة ، عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك . وهنا يصير إيزر على أنه كما أن للنص بناء ، فإن القراءة لها بناء كذلك ، يقف موازياً لبناء النص ومتجاوزاً معه .

ولكن من القارئ الذي يعنيه إيزر ؟

كان من الطبيعي أن يتساءل إيزر عن ماهية هذا القارئ الذي ينشده . ولكنه لم يكن أول من طرح هذا السؤال ؛ فكم تسأل النقاد عن القارئ المثالي للنص . وكان من بين ما قيل بهذا الصدد ، إنه القارئ المتجول في النص ؛ وهو القارئ المعاصر ذو المطالب النفسية الجماعية ؛ وهو القارئ غير العادي ، الذي يستطيع أن يفك الشفرات التي تعمد الكاتب أن يودعها النص ؛ وعندئذ يتحقق الهدف الأساسي من التوصيل بين مرسل ومستقبل .

على أن إيزر يسترسل في الكلام عن هذا القارئ ، ملفياً مزيداً من التحديد لنشاطه في القراءة ، بحيث يجعله محققاً لنظريته وللقرءاء الظاهرية في آن واحد .

وهذا القارئ ، من وجهة نظره ، ليس له وجود في الواقع ؛ وإنما هو قارئ ضمني ، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي . ومن ثم فهو قارئ ذو قدرات خيالية ، شأنه شأن النص . وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد ، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص ، باحثاً عن بنائه ، ومركز القوى فيه ، وتوازنه ، ووضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له .

إن هذا القارئ ليس من غط القراء الذين يكتفون بردود الفعل ذات القيمة المتوسطة ، بل هو قارئ منغمس في النص ، لا يتزعزع نفسه منه لكي يبحث عن بديله الواقعي . وهو ليس القارئ الذي يعرض على النص بناء من الخارج ، أو يبحث عن البديل الواقعي لعلاماته . بل هو قارئ يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها . وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرأه ، وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقق ما تتطلبه القراءة الظاهرية . أي أن الأنا المفكرة ، لا تكون إلا عندما تدخل دخلاً فعلياً في علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها .

على أنه بقدر ما تشترط هذه الشروط في القارئ ، فإن النص الأدبي الذي يتعامل معه القارئ على هذا النحو ، لابد أن يشترط فيه كذلك أن يكون ممثلاً لمنظور للواقع بكل تفاعلاته . ولا يمكن لهذا المنظور أن يتجلى بفردية إلا من خلال بناء محكم ، ولغة لا تسعى إلى تثبيت الأشياء والحكم عليها ، بل تقترب منها دون أن تمسها ، وأن تضيء عليها على الدوام طابع الاحتمال . وبهذا لا يستهلك النص نفسه ، كما أنه يقدم للقارئ مغامرات الإثارة ، ويأسره في حركته ،

على أسس فلسفية ، وعندما تناقش تفصيلاتها بدقة على نحو تجريبي - عندئذ تبدو جذتها ، بل تبدو فائدتها المحققة .

وعلى كل ، فمهما قيل بشأن هذه النظرية ، فإن إثارتها نحى في الوقت الذي بدأت تستهلك فيه بعض الاتجاهات النقدية الحديثة التي تفرض على القارئ مسبقاً منهجاً للتحليل ، في حين تحاول هذه النظرية أن تأخذ منها ما يثرىها ؛ فهي تقر بأن للعمل الأدبي بناء لا بد أن يستخلص ، وأنه يتعامل مع علامات لا بد أن تفك رموزها ، وأنه يبدأ من التفاعل مع الواقع ، ولكنه يتركه خلفه بعد أن ينتقى ما يستقيه منه ويشكله على نحو خيالي مصنوع ، يكشف في النهاية عن منظور جديد له . ثم هي تقر بأن العمل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال واقع نفسي لكل من الكاتب والقارئ على حد سواء . وأخيراً فإن هذه النظرية تولى اللغة والأسلوب في الأعمال الأدبية عنايتها ، ولكنها ترفض عزل اللغة والأسلوب عن عملية تفاعل القارئ مع النص .

وبعد فربما كان أهم ما في هذه النظرية أنها تجاوز نطاق المكتوب لتكون واقعة عملياً للإرشاد والتطبيق بين الباحثين الناشئين للدراسة الأدبية أيا كانت لنة الأدب ، وأياً كان زمنه .

وإذا كان ملء الفراغات في النص يخلق جدلاً بين القارئ والنص ، الأمر الذي يثرى التجربة الجمالية ، فإن اختلاف مستويات الواقع التي يعيشها القارئ ، وعلاقاتها النسبية بين بعضها البعض ، تثرى هذه التجربة الجمالية من ناحية أخرى . فهناك الواقع المعيش الذي يقف على بعد من النص . وهناك واقع القارئ نفسه بوصفه فرداً له تجاربه الخاصة . ثم هناك واقع النص ، الذي يختلف عن واقع القارئ ، وعن الواقع المعيش معاً . ونتيجة لتباين هذه النماذج من الواقع ، فعلى القارئ أن يتفاعل معها ثم يجمع بينها في إطار الكيان الموحد للنص . وهذه الوحدة ، كما رأينا ، ليست من صنع النص وحده ، كما أنها ليست من صنع القارئ وحده ، بل هي تقع بينهما .

إن القراءة الظاهرية للنص تلغى الثنائية بين الذات والموضوع ، أي بين القارئ والنص ، ولكنها تعود فتزحزح هذه الثنائية إلى عالم القارئ نفسه فتجعله منقسماً على نفسه ؛ وفي هذا إثراء لفكره ، وإثراء للنص معاً . وهذه محصلة القراءة الواعية المحايدة .

وربما تبدو نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارئ غير جديدة كل الجدة ، ولكنها عندما تثار على هذا النحو المتكامل ، وعندما تركز

حديث مع ولشجانج إيزر*

١ - هل هناك نظريات أخرى أو مناهج ذات تأثير في ميدان الأدب في ألمانيا ، يمكن أن تقف جنباً إلى جنب مع نظريتك المعروفة باسم « المؤثرات ونظرية الاتصال » ؟

٢ - إذا لم تكن هناك نظرية أخرى خاصة ، فما المناهج المتبعة في ألمانيا لتحليل النص ؟

٣ - هل نستطيع أن نعد نظريتك رد فعل للنظريات الحديثة الأخرى التي كانت - وما زالت - موضع جدل بين النقاد ، مثل البنائية وما بعد البنائية ، والنقدية الجديدة ، والتفكيكية . الخ ، أم أنك تعد نظريتك امتداداً للفلسفة الألمانية ؟

٤ - ما أسس الفلسفة الظاهرية التي شيدت عليها نظريتك ؟ وكيف استطعت أن تحول هذه الأسس إلى نظرية أدبية ؟

٥ - ما تقديرك للمناهج الجديدة الأخرى ؟ ألا تعتقد أنها قد فعلت الكثير ، أولاً ، في اكتشاف وظائف جديدة للأدب ، وثانياً ، في أنها دفعت لتحليل النص - إلى حد بعيد - للدخول في تأمل عميق ، حتى ليستطيع المرء أن يعد نظريتك نتاجاً لجميع الأسس المعقولة التي تتضمنها المناهج الأخرى من أجل النص ؟

٦ - والآن ، دعنا نتقل إلى نظريتك .

على الرغم من أنك تركز كثيراً على الأثر الكاسن في النص ، الذي لا يتحقق إلا من خلال عملية القراءة ؛ وعلى الرغم من أن نظريتك تتحاشى التفسير والحكم ، فإن توضيحاتك لنظريتك بين أن فعل القراءة لا يستطيع أن يقاوم عندسرين رئيسيين ، هما ، وإن كانا موجودين في النص ، فإن استخلاصهما يتم على نحو أو آخر وفقاً لأيدولوجية القارئ ، أو على الأقل تبعاً لوجهة نظره ؛ أعني للخلفية الاجتماعية ، ولبناء النص . واسمح لي أن أقرأ نص عباراتك :

« ولا أعني بذلك أن القارئ يأخذ بشيء من الخارج ليضعه في النص ؛ وهذا شيء أجاهد شخصياً ضده ، ولكنني أعني أن القارئ لا يستطيع على كل حال أن يقاوم انغماسه ، بطريقة أو بأخرى ، في اكتشاف ذلك الواقع الذي دخل عليه الإصلاح ، والذي يستقر داخل بناء خاص . وهذا يعني أن هناك نوعاً من التفسير حتى ولو لم يكن صريحاً كل الصراحة » .

٧ - أنت ترى أن نظريتك تتمتع بميزة في تحليل النصوص القديمة التي يتصل بها القارئ اتصالاً مباشراً ، أو التي يجد نفسه بعيداً عنها . وفي هذه الحالة يكون القارئ مرتبطاً بالنص وحده . بيد أن موقف القارئ لا بد أن يكون مختلفاً تمام الاختلاف حينما يتعامل مع نص ينتمي إلى عصره ، بكل ما فيه من تعقيدات .

والسؤال الآن هو : إذا كان على القارئ أن يتبع منهجك بدقة ، أليس من حقه قبل كل شيء أن يفسر - على الأقل - الطرائق

* حوار أجرته الدكتورة نبيلة إبراهيم باللغة الإنجليزية مع الأستاذ ولشجانج إيزر خلال زيارتها لجامعة كونستانس في ألمانيا الغربية في صيف ١٩٨٤ .

أولاً : إذا لم يكن قد أخطأ الصواب ، فقد شعرت بميلك إلى المنهج الأنثروبولوجي في توضيح وظيفة الأدب . فإذا كنت على حق في هذا الشهور ، هل تستطيع أن تشرح لنا هذا الاتجاه ؟

ثانياً : ما تقديرك لنزعة « ديريدا » التفكيكية ؟

الجديدة في كتابة الروايات والقصائد حتى يبين قيمتها الوظيفية بوصفها أدباً ، ما دنا نرتاب إلى حد ما في القيمة الوظيفية للكثير منها ؟ ولعلك تستطيع بهذه المناسبة أن تجربنا بما تعنيه عبارة « القيمة الوظيفية » بالنسبة إليك .

٨ - ثمة شيان آخران أود أن أسألك عنهما :

النزعة أنها رد فعل للانتفاع بالنص الأدبي في أغراض شتى ، وبخاصة في الأغراض السياسية ، في ماضي ألمانيا القريب .

٣ - النقاط التي وضعتها في كتابي : القارىء الضمني - The Implied Reader ، ود فعل القراءة ، The Act of Reading لم أنصورها على أنها رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة ، ولكنها بالأحرى رد فعل لشيء أهم حتى الآن في الدراسات الأدبية ، وأعني به القارىء . فالأدب يكتب - قبل كل شيء - لكي يُقرأ ، وليس من شك في أنه يقصد أن يهيب باستجابات من القارىء الممكن للنص . وقد كان هذا يبدو كأنه منطقة لم تتضمنها خريطة الدراسات الأدبية . وكانت النتيجة لذلك أن كرست مدرسة كونستانز Konstanz School اهتمامها لهذا المجال في أواخر الستينيات .

فإذا كان النقد المتعلق بالقارىء - الاستجابة ، وعلم الجمال الخاص بالتلقى ، هما رد فعل لشيء ما ، فإنه لم يكن يستهدف بالتأكيد النظريات والمناهج الأدبية ، وإنما كان المقصود منه أن يتوازن مع الاهتمام المركز على النص وحده ، أو على المؤلف وحده . ولهذا السبب تصورت جماليات التلقى النص على أنه عملية ، بمعنى أنها وضعت في اعتبارها التفاعل الحادث بأكمله بين المؤلف والنص والقارىء ، محاولة وضع إطار لتقويم هذا التفاعل .

وفي الفترة التي ظهرت فيها هذه الأفكار ، لم تكن نزعة ما بعد - البنائية بارزة ، كما لم تكن النزعة التفكيكية قد بلغت ميدان الدراسات الأدبية .

وفضلاً عن ذلك ، يتعذر على المرء أن يقول إن جماليات التلقى والنقد الخاص بالقارىء - الاستجابة هما استمرار لاتجاهات معينة في الفكر الفلسفي الألماني . وإذا كان لابد من ربطها بعقائد معينة سائدة في الفلسفة الألمانية ، فإنها ترتبطان بأوثق الوشائج بفن التأويل وعلم الظواهر (الفينومينولوجيا) . فالنظرية الظاهرية تكتشف شكل الوجود الذي يتخذه العمل الفني ، في حين تهتم نظريات التأويل بفهم الملاحظ لنفسه عندما يواجه بالعمل . وفي هذا الصدد ، عينت بعض الأفكار الشائعة في الفلسفة الألمانية في العشرينيات بوصفها نقاط بداية للنظريات المذكورة .

٤ - وتصب النظرية الظاهرية للفن تركيزها التام على فكرة أنه

١ - أحب أولاً وقبل كل شيء أن أضع تفرقة تلمس في كثير من الأحيان في مناقشة النظريات والمناهج الأدبية . فالنظرية والمنهج يُستخدمان في معظم الأحيان وكان كل لفظة منها يمكن أن تحل محل الأخرى ، أو حتى كأنهما مترادفتان . بيد أن هناك فرقاً ملحوظاً بين النظرية والمنهج .

فالنظريات تزودنا ، بعمامة ، بالمقدمات التي ترسي الأساس لإطار المقولات ؛ على حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التفسير . ولا بد أن تخضع النظريات لتفسير محدد إذا وُظفت بوصفها وسائل (تقنيات) تفسيرية ؛ فهناك في الواقع صلة تأويلية فعالة بين النظرية والمنهج . وكل نظرية تنطوي على تجريد للمصادرة التي تريد أن تصبها في مقولات . وإذا كانت درجة التجريد هي الشرط المسبق لنجاح الإحالة إلى مقولات ، فمن الواضح إذن أن النظرية تنزع إلى تجريد المادة من فرديتها ، على حين أن الوظيفة المحورية للمناهج التفسيرية هي إبراز هذه الفردية ذاتها وتوضيحها . وهكذا تقدم النظرية إطاراً للمقولات ، في حين يقدم المنهج - بدوره - الشروط التي يمكن أن تميز بها الافتراضات الأساسية التي تقوم عليها النظرية ، وذلك من خلال النتائج الناجمة عن التحليل الفردي .

هذه التفرقة الأساسية تصادف التجاهل في كثير من الأحيان ؛ فإذا استخدمت النظرية وكأنها منهج تفسيري ، فلا سندوحة عن ظهور صعوبات ؛ فإما أن يكون ما لها الخلط ، أو توجيه اللوم إلى النظرية ؛ لأنها لا تستطيع أن تؤدي عملها بوصفها منهجاً .

ومن الشائع الآن أن النظريات التالية تمارس تأثيراً معيناً على الساحة الثقافية الألمانية : الماركسية ، ونظرية التحليل اللغوي ، ونظرية الإعلام ، والتأويل ، والتحليل النفسي . أما بالنسبة للدراسات الأدبية بوجه خاص ، فيبدو أن أبرز هذه الاتجاهات هو التحليل النفسي ، وفن التأويل . وفضلاً عن ذلك ، ينبغي أن نذكر نظرية تجريبية في الأدب ، اكتسبت شهرة عظيمة في الأعوام الأخيرة ؛ ومهمتها الرئيسية هي تسجيل استجابات الناس واستخلاص استدلالات فيما يتعلق بالقانون الاجتماعي الذي يتحكم في اتجاهاتهم .

٢ - وقبل التأثير الذي تركته النظريات السالفة الذكر ، انتشرت النقدية الجديدة في الدراسات الأدبية الألمانية ؛ إذ أثبتت هذه

وقد حاولت تقديم نظرية في الفراغات المبنية حتى أتمكن من وضع الاتصال الأدبي في تصورات ومفاهيم .

٥ - لا يدور بذهني أي شك في أن هناك نظريات أخرى غير النظرية التي اهتمت إليها ، وأن هذه النظريات تتمتع بمزايا خاصة بها . وبالنظر إلى سؤالك أستطيع أن أقول - على كل حال - إن تأمل النص الأدبي ما هو إلا فرع من سلالة علم الجمال الكلاسيكي الذي أصبح شيئاً عتيقاً في هذه الأيام . وقد انتقد ف . بنيامين W.Benjamin تلك الحالة التي تعبط بالعمل الأدبي انتقاداً مفحماً ، ومن ثم فقد سحب الثقة على نحو حاسم من الموقف التأمل إزاء العمل الفني - حتى الآن على أقل تقدير .

إن اهتمامي بالعمل الفني لا ينصب على ما يقدمه هذا العمل لنا للتأمل ، أو ما المقصود به ، وإنما هو ما يصنعه بنا .

ولهذا السبب ترينني مهتماً في المقام الأول بوظيفة العمل الأدبي . ولا أرى في هذا الصدد كثيراً من النظريات الشائعة التي حاولت تقدير هذه الوظيفة بأي مصطلح كان . وقد تكون الماركسية هي الاستثناء الوحيد ، غير أنه بالنظر إلى النزعة الأدبية الكامنة في الأيديولوجية الماركسية ، تبدو وظيفة الأدب محددة تحديداً كبيراً . واهتمامي ينصب على كل حال على تقديم إطار يسمح بتقويم الوظائف المتغيرة للأدب في مختلف السياقات التاريخية .

ولهذا انتفيت نظرية المذاهب العامة منطلقاً لتقدير مثل هذه الوظيفة . ونظرية المذاهب العامة لا تُعنى بالفن ، ولكنها تحاول العثور على النموذج الكامن وراء جميع التفسيرات المتباينة للحياة التي نسميها عادة واقعنا . ونحن نتحرك داخل مذاهب مختلفة ، يتميز كل منها بمعايير وقيم بارزة ، قد يكون بعضها ذا طابع عايد ، وقد يكون بعضها منفيًا . هذه العلاقة الثلاثية للعلاقة المشتركة لكل مذهب تشير إلى أن المذاهب إن هي إلا أدوات لحل المشكلات . ولما كان كل حل موفق لمشكلة خليقاً بإثارة مشكلة جديدة ، فإن كل مذهب يخلف وراءه مشكلة . وإلى أنواع القصور هذه يتوجه الأدب ؛ إما بأن يعمد إلى تقويض المذهب ليبيّن عناصره المكونة له ، أو الاهتمامات المشغولة عن ابتكار البناء الخاص للمذهب ، أو بتدعيم المذهب الذي يتهدهده تطور جديد في الواقع . ومن هذه الناحية تكون وظيفة الأدب هدامة وتدعيمية في وقت معا . وسوف تتغير هذه الوظيفة وفقاً للضرورات التاريخية .

ويرتّب على هذا أن الأدب يعمل بوصفه مجسّات لاكتشاف مواطن القصور في نموذج واقعنا ، وهي المواضع التي تُخضع للنقص ، أو يقوم الأدب باستكشافها .

٦ - إن ما قلته من فوري يرتبط بهذا السؤال . إذ لما كان كل

ينبغي لمن يتصدى لعمل أدبي ألا يضع في اعتباره النص الفعلي فحسب ، بل ينبغي عليه أن يهتم أيضاً ، وبالقدر نفسه ، بالأفعال التي تنطوي عليها الاستجابة للنص . وهكذا يواجه رومان إنجاردن Roman Ingarden - الذي كان تلميذاً لإدموند هوسرل Edmund Husserl - بناء النص الأدبي بالوسائل التي يمكن أن يتحقق بها . فالنص من حيث هو كذلك يعرض آراء تخطيطية مختلفة ، يمكن من خلالها أن يخرج موضوع العمل الفني إلى النور ؛ بيد أن الإخراج الفعلي إلى النور هو فعل « تجسّدي » Concretization .

كانت هذه هي نقطة البداية الأساسية لعمل الذي هو بالطبع نتيجة يمكن أن تستخلص حقا من علم الظواهر الكلاسيكي كما عرضه هوسرل .

وقد اقتضى الأمر التوسع في هذه الفكرة وتحويرها ؛ وقد حاولت ذلك على نحو ذي شعبتين :

(أ) فالعمل الأدبي كما عُرض في النظرية الظاهرية للفن يبدو أن له قطبين ، يمكن أن نسمي أحدهما بالقطب الفني والآخر بالقطب الجمالي . أما الفني فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف ؛ وأما الجمالي فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ . وعن هذا الاستقطاب يلزم أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص (أو في هوية تامة مع النص) أو لتحقيق النص ، وإنما يقع في واقع الأمر في منتصف الطريق بين الاثنين . فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص ؛ لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق ، وفضلاً عن ذلك فإن التحقق ليس مستقلاً بحال من الأحوال عن الاستعداد الفردي للقارئ ، وإن كان هذا الاستعداد بدوره يتأثر بالنماذج المختلفة للنص . والتقاء النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود . وهذا التلاقي لا يمكن أبداً تحديده على وجه الدقة ، ولكنه ينبغي أن يظل تقديرياً دائماً ؛ إذ إنه لا يمكن أن يتطابق مع واقع النص ، أو مع الاستعداد الفردي للقارئ . هذه العلاقة المتشابكة في حاجة إلى الكشف . وقد حاولت تقديم إجابة عن هذه المشكلة بأن أفحص عملية القراءة التي يحدث داخلها التفاعل ، والتي منها ينشأ تجميع المعنى بوصفه نتاجاً لهذا التفاعل نفسه .

(ب) وإذا كان النص الأدبي يخرج إلى الحياة بتجسيده في عملية القراءة ، فينبغي إذن أن نتصور هذه العملية نفسها بحدود الاتصال - وهي فكرة أغفلها الاهتمام الظاهري بالفن . ومن ثم ، فقد أكدت على تصور فراغات بيضاء وفجوات مبنية في النص لتنشيط ملكة الربط عند القارئ ، وبهذا يمكن أن ينسج في عملية إبداع النص . وليس الاتصال مجرد نقلة من النص إلى القارئ ، ولكنه تفسير لما هو معطى لتناول القارئ .

الأساسية لعملية القراءة . إن ما قصدت أن أفعله لا يعدو أن يكون وصفا ظاهريا (فينومينولوجيا) لما يحدث أثناء القراءة ، بل إنني لم أتقدم حتى بأية تعليمات لما ينبغي أن يكون عليه القارئ المثالي عندما يقرأ .

ونعود إلى النقطة الأصلية التي أثرتها عن الاختلاف بين قراءة عمل من أعمال الماضي ، وقراءة عمل معاصر ؛ فأود أن أقول إنه فيما يتعلق بالوظيفة ، فإن قراءة عمل من أعمال الماضي يتيح لنا إعادة تكوين السياق التاريخي الذي ظهر فيه العمل موضوع القراءة . ويمكن أن نتصور العلاقة على هيئة سؤال وجواب ، أو على شكل مشكلة وحل المشكلة . ومن ثم لا يمكن أن يُعد العمل الفني انعكاس مرآة ، وإنما يمكن عده جزءا لا يتجزأ من تكوين الواقع الذي أنتج فيه . وهكذا يسهم العمل الفني إسهاما مهما في فكرة الموقف التاريخي الذي لا بد لكل منا أن يعيد بناءه إذا أردنا أن ندرك إدراكا كاملا . ولهذا السبب ، فإن العمل الفني في توجهه إلى مواطن الضعف السائدة في صور العالم الخاصة التي تسود وتسيطر في العصر الناظر لها - يشكل جزءا لا يتفصم عن النظرة التي نستطيع الحصول عليها عن هذا الموقف التاريخي الخاص .

أما عن القارئ المعاصر ، فإن النص الأدبي يدفعه إلى موقع يستطيع منه ملاحظة المعايير والقيم والتوجهات التي يمكن أن ترشده في حياته العادية ، نظرا لأنه قد أعيد تقنينها في النص . فإذا كانت الخطوط الهادية في حياتنا قد طرأ عليها تعديل بواسطة النص الأدبي ، فإننا نخضعها للفحص ، وعلى هذا النحو تفتح لنا استبصارا قد تقع في شراكه بصورة أخرى بحيث لا نستطيع منه نكالا . ويبدو لي أن هذا هو أحد وظائف الأدب الأولية ؛ أن يصل الإنسان إلى استبصار فيما يمكن أن يقع في شراكه على نحو آخر - يبدو لي هذا على أنه قيمة بكل تأكيد ، أيا كان ما يصنعه القارئ الفرد بهذه القيمة .

٨ - هناك بكل تأكيد اهتمام أنثروبولوجي يدفعني إلى هذا البحث . فقد كان اهتمامي ينصب أساسا حتى الآن على التفاعل بين النص والسياق الذي أنتج فيه ، والقارئ الذي عليه أن يصنع النص . بيد أن هناك سؤالا آخر ينبثق على الفور وهو : ولماذا نحن في حاجة إلى القصص الخيالية ؟ ، وأميل إلى القول بأن النقد الأدبي ينبغي أن يكون قادرا على مواجهة أسئلة من هذا النوع .

وإذا كان علينا أن نرتاد هذه الأسئلة ، فسوف نتعلم بالتأكيد شيئا عن التركيب الإنساني . وهذا السبب أعتقد أن الأدب وسيلة على جانب كبير من الأهمية . يمكن أن تلقى ضوءا على الطريقة التي نستخدم بها غيبتنا في حياتنا اليومية ، والتي يمكن أن

مذهب عبارة عن شكل للتفسير ، فإن الأدب بما يشنه من غارات على هذه المذاهب باستمرار ، يعيد تشكيل قوايتها . وتعني إعادة التقنين recoding أن ما يبدو على أنه المعيار السائد أو السمة الرئيسية للمذهب قد تستبعد الآن بوصفها سمة سلبية ؛ وبهذا ينقلب المذهب رأسا على عقب ، ومن ثم يصبح مقترحاً للاستبصار . ومن هذا الجانب يمكن أن يعد كل نص إعادة صياغة لواقع مصنوع فعلا . وفي إعادة التقنين وتجاوز التقنين transcoding للنماذج الموجودة في الواقع ، يظهر شيء جديد في العالم ؛ والنص الأدبي هو قناة الاتصال لهذا الضرب الخاص من التجديد .

وفضلا عن ذلك ، فإن النص يؤدي وظيفة أيضا بوصفه مجموعة من التعليمات . فإما أن يزود القارئ بمعلومات معينة ، أو يهيئ بتجربة لقارئ . وهذا التزويد بالمعلومات أو استحضار التجربة بخضمان لتركيبات وتعديلات بواسطة الاستراتيجيات التي يكشف عنها النص . ومن هذه الناحية يكون القارئ متهيئا لنوع التجربة التي يرمى النص إلى نقلها .

والآن يبدو هذا النوع من التفسير الذي تشيرين إليه عملية غاية في التعقيد ، ولا بد من التمييز بين مراحلها المتباينة . فإذا كان القارئ ملتزما ، ومن ثم مشاركا في تكوين المعنى ، فسوف يلتقي حتما بهذا المعنى بوصفه شكلا من أشكال التجربة . وبهذا خضنا التجربة ، فإننا نشعر بأننا مدفوعون إلى الحديث عنها ؛ أعني أننا ننوي ترجمتها في مصطلحات معرفية . وهذا أود أن أميز بين المعنى meaning والدلالة significance . فالمعنى يظهر في إشراك القارئ في فعل تكوينه (أي تكوين المعنى) ؛ أما الدلالة فتربط بالمعنى في اللحظة التي نهم فيها بترجمته إلى معرفة . وهذا السعي المحترق وراء الدلالة يبين أننا باستجماعنا للمعنى ندرك نحن أنفسنا أن شيئا قد حدث لنا ، ومن ثم فنحن نحاول العثور على دلالة . فالمعنى والدلالة ليسا شيئا واحدا ، ولا يمكن أن نتأكد دلالة المعنى إلا عندما يُربط المعنى بإشارة خاصة تجعله قابلا للترجمة في العبارات المألوفة . وهناك مرحلتان متميزتان في عملية القراءة : مرحلة استجماع المعنى ، ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ ؛ أعني عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ .

٧ - لا أظن أنني أثير لنصوص الماضي في الإطار الذي وضعتُ خطوطه الإجمالية . وما قلته يبعث على دهشة ؛ إذ الأخرى أن عددا من النقاد قد اتهموني بأنني أستمع أفكارى من تجربة الأدب الحديث .

وفضلا عن ذلك ، أحب أن أصحح الفكرة القائلة بأن القارئ عندما يقرأ عليه أن يتابع ما رسمته بوصفه النماذج

ذلك أن الإجابة المناسبة تستغرق مقالا بأكمله . وقد أمد « ديريدا » النقد الأدبي - على الأقل في الولايات المتحدة - بإطار مختلف مكن أولئك الذين دُربوا ليصبحوا نقادا جددا من أن يرفضوا الإطار القديم للإشارة ، ويستبدلوا به إطارا أكثر ملاءمة ، ويستمرروا في العمل بوصفهم قراء حميمين . وقد تحدث بول دو مان Paul de Man عن هؤلاء التفكيكيين من حيث إنهم يقومون بأقرب القراءات إلى القراءة الحميمة .

يكون الأدب نموذجاً عليها . وفي متابعتنا لهذه القضايا ، يستطيع المرء أن يقيم أنثروبولوجيا للأدب يمكن أن تمتدنا في نهاية المطاف بإجابة عن هذا السؤال : لماذا نجد أنفسنا باستمرار مسوقين إلى أن نمد أنفسنا إلى ما وراء أنفسنا ؟ وما الوسائل التي ننشط من خلالها للقيام بهذه المحاولة ؟

وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة التي أثيرتها عن فكرة « ديريدا » Derrida عن التفكيكية ، فأرجو أن أرجىء الحكم عليها . .

ترجمة : فؤاد كامل



مركز تحقيق تكثير علوم إسلامي

حسين الواد

من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبل»

لقد أُلّف النقاد والدارسون ، في مختلف العصور والأزمان ، تصانيف كثيرة تعاملوا فيها مع الآثار الأدبية صنوف التعامل . ومنهم طوائف كثيرة اتجهت ، أكثر ما اتجهت ، إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، بحسمة في قوانين الإنشاء وأساليبه حيناً ، وفي الأديب الفرد حيناً ، وفي الوسط الاجتماعي واقعاً ومفهوماً حيناً آخر . ومنهم طوائف ركزت النظر ، أكثر ما ركزته ، على الآثار نفسها دون ما يرتبط بها من سياقات ، فلم تتركها إليه إلا قليلاً . وثمة طوائف أخرى خالفت الطائفتين السابقتين في ما ذهبتا إليه ، ورأت أن الأدب إلى جمهوره أقرب ، وبمقتبله ألصق ، فاهتمت به من حيث قراءته ، لا من حيث إنشاؤه . ومهما تكن المؤلفات التي تنقد الأدب أو تدرسه كثيرة ، ومهما يكن التعداد قاصراً عن استقصائها ، ففكرتها لا تخرج عن هذه المواقف الثلاثة إلا لتمرّج بينها .

وإذا كان يعسر أن نجد عصرًا واحدًا من عصور التاريخ ساد فيه هذا الموقف من الأدب أو ذاك بحيث أخذ فيه النقاد كلهم ، والدارسون كلهم ، ببداً ربط الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، أو اتجهوا فيه جميعاً إلى الاقتصار عليها دون ما حَفَّ بها من مؤثرات ، أو ذهبوا إلى محاولة فهمها انطلاقاً من صلتها بقراءاتها فحسب ، فإن مسيرة الدراسة الأدبية تاريخياً ، تبدو منطلقة من الموقف الأول ، لتمر بالموقف الثاني ، فلا تأخذ بالموقف الثالث إلا على أيامنا هذه . وليس من معول في ذلك إلا على قانون الكثرة ، ووضوح النظرة ، وجلاء الوعي بالمفهوم والمنهج .

وليس الانتقال من موقف إلى موقف بطاعن ألبتة في أولها ؛ إذ مثلما كانت العناية بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها ، تحيل على قضايا في الإنشاء الأدبي لم تحسم بعد ، كانت العناية بها في حدودها النصائية ، أو في علاقاتها بالقارئ من حيث هو طرف فيها ، تحيل ، هي أيضاً ، على قضايا لم تنظر بعد بالحل الذي يثلج الصدر . ثم إن أخطاء القدماء (إذا كانوا قد اخطأوا حقاً) في تناول المسائل لا ينفى المسائل نفسها ، وإنها في الإنشاء الأدبي لفي غاية الكثرة والتشعب .

لكن كيف تم التحول من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبل» ؟ وما أثر ذلك في الدراسة الأدبية ؟

١ - جمالية النشأة :

« المحاكاة » اليوناني قد سيطر على ناقدى الآداب ودارسيها في بلاد اليونان وخارجها قروناً عدة ، فإن المفاهيم التي انقلبت ضده فخرجت عليه ونبذته ، أو عادت إليه فواصلته وطورته في صيغ جديدة متجددة ، ومظاهر حديثة مستحدثة ، لم تخرج ألبتة عن

كان للمفاهيم التي تصل الآثار الأدبية بالمنايع التي تصدر عنها وقع شديد على التعامل مع الظاهرة الأدبية . فمنذ القديم اتجهت همم المفكرين إلى ربط النصوص الأدبية بمنطقاتها ربط النتائج بالأسباب ، والظواهر بالعوامل . وإذا كان مفهوم

بأوروبا ، في تلك الاضطرابات والمراجعات التي شملت ، فيه ، كل شيء ، ووجدت القديم من قداسته . فإذا كان العقل البشري عالمياً مطرداً لا يأتيه تحول أو تغير فلماذا أخطأ القدماء في كثير من المعارف ؟ ولماذا كان منهم ذلك التفسير ؟ ومن هنا وضعت سلطة القدماء في الميزان ونزعنا عنها النهائية ، وكفنا روائعهم عن الاستمرار نماذج للاحتذاء . وفي هذه الحركة المنشئة بالتمرد توسع مفهوم « الطبيعة » وهي المحكى دائماً في الإنشاء الأدبي ، فأصبحت تشمل القبح والجبر والجشع والبصاعة والرداءة والفظاعة ، إلى جانب الحسن والكامل والمثالي والبرعة والنضلة . وألقى العقل البشري قاسماً مشتركاً عالمياً يصدر عنه الأدب ليحل محله « القلب » ؛ وإذا بالإنشاء الأدبي يحل على « القلب البشري » ، ذلك الذي لا يتغير مهما تغيرت من حوله الأوضاع والمعارف ؛ وإذا بالمشاعر الإنسانية المنفردة هي الموضوع الرئيسي للكتابة الأدبية .

إن النتائج التي تربت على ما دخل على المفاهيم اليونانية من تحريك ، سواء وهي تتبنى وتطور أو وهي تنقد وتشدب ، قد تجسست في الحركة الرومانسية تعدن ثورتها المشهورة على التقاليد الكلاسيكية ، وعلى ما تشل به كواهل المنشئين من قيود مطلقة ، تتفق في عرف كثير من الدارسين ، مع ما ساد في التاريخ القديم من حكم مطلق يعتمد الاستبداد⁽⁷⁾ .

لقد اعتنى الرومانسيون بالإنشاء الأدبي فوصفوا بينه وبين سائرهم ، إلا أنهم خرجوا في ذلك عن الترسيد القديمة خروجاً ظاهراً . فلقد حذفوا مفهوم « الطبيعة » اليوناني واستبدلوا به « الفرد » مفهوماً جديداً ذا أبعاد انفعالية ؛ وحذفوا مفهوم « المحاكاة » وأحلوا محله مفهوم « الخلق »⁽⁸⁾ . إن الأدباء ، عندهم ، لا يحاكي ، في إنشائه ، الواقع ، وإنما يخلق عالمه . وحقت بمفهوم « الخلق » في مصطلحهم مفاهيم ثانوية ، من قبيل « الوحي » و « الإلهام » و « العبقرية » (وهي مفاهيم ستعمر طويلاً في الدراسة الأدبية) ، فأخذت أماكن ما كان قد حقت به « المحاكاة » من مفاهيم اشتقت من الصنعة ، وانتصبت قوانين مطلقة تفيد الإنشاء الأدبي ، وتكون المصطلح البلاغي . وإذا كان مفهوم « المحاكاة » مثلاً حده الكلاسيكيون قد أدى إلى التسامي عن حركة التاريخ اعتماداً على مقولة « عالمية العقل البشري » في فهم الإنشاء الأدبي ، وخدمة للحكم المطلق ، حسب ما فتحت تؤكد الدراسات ، فإن مفهوم « الخلق » قد نزل بالآثار الأدبية إلى معترك التحولات التاريخية⁽⁹⁾ . إن « الخلق » الأدبي ، في عرف الرومانسيين يصدر عن « القلب » ، وهو مطرد ؛ أما وسائل الأداء وشروط التعبير فتخضع لحركة التاريخ . وفي الحقيقة فإن الرومانسيين قد ربطوا الخلق الأدبي بالتاريخ في باب المقاومة لسلطة السلف ؛ فالأحد التاريخي هو الذي يجعل الخروج على الكلاسيكية أثراً مشروعاً . أما مردود إحلال الإنشاء الأدبي في معترك التاريخ ، فقد تجسم ، في

الإطار العام الذي توصل فيه الآثار الأدبية بما يدخل على نشأتها من عوامل ، أو يؤثر في مؤلفيها وصياغاتها من مؤثرات . وما من شك في أن المدارس والاتجاهات والنزعات ، على ما بينها من اختلاف وتباين ، قد بلغت ، في درس الظاهرة الأدبية من هذه الوجهة ، درجات بعيدة جداً من التهذيب والإتقان ، فمكنت من إدراك أسرار كثيرة في الأدب لم يعد إلى تجاهلها من سبيل ، إلا أنها ، كلما أشرفت على الجسوة أو أدركتها ، كشفت عن حدودها ، وأفصححت عن حاجتها إلى غيرها من المفاهيم ، لما في درس الأدب من تشعب وعسر .

اعتنى مفكرو اليونان بالأدب عندما ازدهرت عندهم الآداب ، وعدوه « محاكاة » للطبيعة في ما يظهر منها فامتنعوه . وفيما هو لها جوهر فأجلوه ، يتسامى من الخاص إلى العام ، بل من المحدود إلى المطلق ، وينطق بما تنطق به الفلسفات من معرفة . وإذا كان التاريخ قد حفظ اختلافاً بين المفكرين اليونان في أمر الإنشاء الأدبي ، فإنه لم يسجل بينهم اختلافاً في أمر « المحاكاة » أبداً ؛ لأن اختلافهم كان في المحكى حيناً ، ما هو ؟ وفي الطريقة حيناً آخر ، ما شروطها⁽¹⁰⁾ .

ومع أن الناسخين والشرائح والنقل قد أدخلوا على مفاهيم أفلاطون وأرسطو للأدب كثيراً من التغيير والتحوير ، فإن القول بـ « المحاكاة » في نعت الإنشاء الأدبي ، أصبح عادة واسعة في التقاليد ، تزاوالياً في البلاد الغربية حتى مستهل قرون الوسطى ، وفي الشرق العربي الإسلامي حتى نهضة الأخيرة عن حد سواء⁽¹¹⁾ . بل إن إجلال السلف قد ألزم الشعراء والكتاب بمحاكاة القدماء في الطريقة عند الإقبال على محاكاة الطبيعة في الإنشاء ، فإذا الآثار الأدبية تحاكم ، في النقد ، بمدى انطباقها على الواقع ، ومدى اتباعها لما جرى عليه السلف من أنماط التعبير .

ومهما تكن قيود التقليد صلبة متماسكة شديدة الوقع على جمهور الكتاب والشعراء ، ومهما يكن الإصرار على المحافظة قوياً قادراً على الاحتيايل والتخريب ، فإن التحولات التاريخية قد وجدت طريقها إلى مفهومي « الطبيعة » و « التقليد » فحورت منهما . أما « التقليد » فلم يعد اقتفاء للقدماء في خطى يحذو النعل فيها النعل ، بل أصبح استلهاماً للفكرة عندهم ، واقتداء بالمثال ، إذ الوسائل من باب ذوق العصر محكوم عليها بالتغير والتحول . وأما الطبيعة فانتقلت من الاقتصاد على الحسن الفائق والبهاء الكامل والمتجانس الرائع إلى القول بعالمية العقل البشري ؛ ذلك العقل الذي لا يداخله تحول ، ولا يطرأ عليه تغير ؛ فهو هو المطرد عند الناس كافة ، وهو هو الثابت في جميع الأزمان والأمكنة ، في حين يؤول التفاوت بين الأثر والأثر إلى التفاوت في الخلق ويرجع إليه .

ومن القول بعالمية العقل البشري تسربت حركة التاريخ إلى البناء اليوناني فدكت أركانه . وكان ذلك في القرن الثامن عشر

الفنية ، مثلما اهتم المفكرون اليونان قبله بـ « الطبيعة » التي تحاكيها النصوص الأدبية ، فانتهى إلى أنه يتكون من الظاهر والخفى ، أو من المظهر والجوهر . فإذا اكتفت الآثار الأدبية بما يظهر من الواقع فتضمنته وقامت عليه ، بقيت في حدود التصوير الظاهري للطبيعة ، وجاءت سطحية باهتة ؛ وإذا هي ، خلافاً لذلك ، اكتفت بالجوهر فحسب ، وتعلقت به ، ونفذت إليه ، أغرقت في التجريد العلمى . ومن هنا اعتقد لوكاتش أن « الفن الواقعى » هو الفن الذى يجمع بين المظهر والجوهر ، يحيل فيه أحدهما على الآخر ويوجه إليه . ومهما تكن إسهامات لوكاتش جلية في تطوير النظرية الماركسية للأدب ، فإنه ظل يعتقد أن للآثار الأدبية فحوى فكرية يمكن نقلها إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة . وهذه الفحوى ، عنده ، هي « الجوهر الإنسانى » ، ذلك الجوهر الذى نلمسه في الروائع الخالدة ، سواء كانت قديمة فذة أو واقعية حديثة . والجوهر الإنسانى الذى تتضمنه الآداب ، عند لوكاتش دائماً ، ثابت على مر العصور ، مشترك بين الناس جميعاً ، وهو الموضوع الرئيسى للإنشاء الأدبى . أما الذى يتغير متأثراً بالسياقات التاريخية فهو وسائل الأداء وطرق التعبير . إن الآثار الأدبية في مفهوم لوكاتش ، تعكس الواقع الإنسانى اطراداً ، وبأنتها التجدد من التغير في السياق الاجتماعى ، ومن التحول في تصور الواقع وفهمه^(٩) . وبقدر ما كانت لأعمال لوكاتش النظرية قيمة في تجاوز مفهوم « الانعكاس الآلى » ، لم تكن تطبيقاته آخذة بالجدلية ؛ فلقد تناسى ما كان ذهب إليه من أن للآثار الأدبية استقلالاً نسبياً عن الاقتصاد والاجتماع ، وجعل المؤثرات تتدخل في الإنشاء الأدبى في اتجاه واحد ؛ أى من الواقع الاجتماعى نحو الظاهرة الأدبية . وفي هذا الموطن بالذات كانت جهود لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann) مفضية في بلورة نظرية لطريقة تسعى إلى تفسير الآثار الأدبية اعتماداً على نشأتها ، وتأخذ بالمبدأ الجدلى .

لقد كان جولدمان متأثراً بمذهب هيغل (Hegel) في الفن ، وبأبحاث أستاذه الروحى جورج لوكاتش في المجال الأدبى^(١٠) . وكان يرى أن الآثار الأدبية الفذة تحتوى على رؤية للعالم يمكن الحصول عليها منها ؛ أى أن لها مضموناً فكرياً شبيهاً بالمعارف الفلسفية . إلا أنه ألح أكثر من سابقه في الأخذ بالنظرية الماركسية ، على خاصية الآثار الأدبية الجمالية . فلقد ذهب ، مثلما هو شائع ، إلى أن الطبقة الاجتماعية هي التي تبدع الأثر الأدبى على لسان الأديب الفرد . إنها هي التي تصوغ رؤيتها للعالم ؛ وهذه الرؤية هي التي تكون الأثر الأدبى ، فبنيته الدلالية . وانسجام عناصره وتماسكها ، إنما يرجع إلى الرؤية التي عبر عنها . ومفهوم « البنية الدالة » Structure Signifiante يضم ، عند جولدمان ، في الآن نفسه ، خصائص الشكل وخصائص المحتوى . لهذا كانت الدراسة الأدبية حسب المنهج البنىوى التوليدي (Struturalisme Génétique) تقوم على فهم الأثر أولاً ، وعلى تفسيره ثانياً . أما فيما يخص علاقة الآثار

الأعمال النقدية ، في الأخذ بالتنظيم والتقسيم والتصنيف والمنهج ، أسوة بالعلوم الطبيعية . لقد أدرج سانت بوف (Sainte Beuve) مثلاً منابع الآثار الأدبية في حركة التاريخ فأرجعها إلى ما أرجعها إليه من عادات وعصر وحياة فردية ، وقام ، بعده ، تين (Taine) فرغب في تفسير الآثار الأدبية وتحليلها على غرار ما تحلل به العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة . ومن هنا اتجهت الدراسات الأدبية إلى التعلمن ، فجعلت تستعير مناهج الوصف وطرق التحليل والتعليل من العلوم بأنواعها^(١١) .

وفي هذا الإطار - إطار البحث في الآثار الأدبية من حيث ما يدخل عليها في نشأتها من عوامل ومن مؤثرات - برزت للوجود نظرية ألحقها أصحابها بالمذهب الماركسى، عقيدة تعتقد حيناً ، ومنهجاً للتحليل حيناً آخر ، أول ما ظهرت ، مجردة من مبدأ الجدل ، تعد الآثار الأدبية تصويراً فوقياً يعكس البنى التحتية (الاقتصادية والاجتماعية) . ولهذه النظرية ، سواء في طورها هذا أو فيما سبيلوه من أطوار ، شبه قوى بالنظرية اليونانية القائمة على مفهوم « المحاكاة » ؛ إذ المحكى ، عند اليونان ، هو « الطبيعة » ، وعند أصحاب هذه النظرية هو « المجتمع » ، وليس لدارس الآداب ، بهذا الفهم ، إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلى لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في النصوص الفنية . ولقد انتشر مفهوم « الانعكاس الآلى »^(١٢) Reflet Mekanique في هذه النظرية انتشاراً واسعاً ، وقصبت به مآرب كثيرة ، بالرغم من أن ماركس نفسه سبق أن قال : إن بعض العهود التاريخية المتخلفة اقتصادياً شهدت ازدهاراً بارزاً على مستوى الإنتاج الجمالى . أى أن الرقى الاجتماعى لا يوازي حتماً ، عنده ، رقى الآداب^(١٣) .

وإذا كان جورج لوكاتش (Lukačs) قد ذكر بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين التطورين الفكرى والاقتصادى للمجتمعات ، محيلاً على ما أشار إليه إنجلز (Engels) من أن الفلسفة قد قطعت أشواطاً واسعة من الرقى في فرنسا القرن الثامن عشر ، وألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون المجتمعان الفرنسى والألمان آنذاك متطورين اقتصادياً واجتماعياً ؛ وإذا كان هذا التذكير قد ساقه إلى الإقرار بشيء من الاستقلالية للإبداع الفنى ، فإنه ظل يعتقد ، مع الماركسيين ، أن الكلمة الفصل في تحريك الإنشاء الأدبى إنما تؤول إلى الواقع الاقتصادى والاجتماعى أما عن صلة الآثار الأدبية بالأوساط الاجتماعية التي تظهر فيها ، فإن لوكاتش قد ذهب إلى أن الأثر الأدبى يمكن من الوعى بخصائص السياق التاريخى المعاصر له . وهو يعنى بذلك أن الآثار الأدبية تصور ، على سبيل الانعكاس ، الواقع الذى تنشأ فيه . غير أن هذا الانعكاس ليس من الآلية في شيء ؛ فهو يتم على مستوى الوعى بالواقع لا على مستوى تصويره . ولقد اهتم لوكاتش بـ « الواقع » الذى تعكسه الآثار

الأدبية بالسياقات التاريخية التي تنشأ فيها ، فإن جولدمان قد ذهب إلى أنها علاقة انعكاس ؛ أي أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية ، لا عكساً آلياً ، وإنما على سبيل التمثيل والمفارقة . فالكتاب العظام الذين يمثلون عصورهم ، حسبهم ، هم أولئك الذين يعبرون عن رؤية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعي الطبقي^(١١) .

ومهما تكن للمذهب الاجتماعي الملاحق بالنظرية الماركسية من مزايا في إثراء دراسة الآثار الأدبية موصولة بالظروف التي نشأت فيها ، فإنه قد قوبل بنقد شديد أظهر جانباً مهماً من حدوده . فلقد عيب ، مثلاً ، بتعلقه بوحداية المعنى ، حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معنى واحداً يتعين على الناقد الظفر به ونقله إلى اللغة المفهومية . ومن هنا تورط هذا المذهب في الحكم على الآثار الأدبية المتعمدة للغموض (وهي كثيرة جداً في عصرنا الحاضر) وطعن في قيمتها ؛ إذ عدّها غير متناسقة البناء ، رديئة وضحلة^(١٢) . وقد عيب أيضاً بأنه ، إذا ما طبق أحسن تطبيق على سبيل الوفاء لمنطلقاته ، كشف عن شخصية المدارس وعن مواقفها أكثر مما كشف عن الأثر الأدبي المدروس^(١٣) . وعيب ، على وجه الخصوص ، بأنه لا يلتزم على التمييز بين الآثار الجيدة والآثار المتوسطة أو الضعيفة ؛ وهو ما جعل تطبيقاته تتناول أعمالاً أدبية مشهورة فُرِضت نفسها روائع على مر العصور .

ومن النظريات الأدبية التي وصلت الآثار الأدبية بتابعها نظرية الإنتاج الأدبي^(١٤) (Théorie de la production littéraire) . وهي نظرية حديثة يقوم حولها ، على أيامنا هذه ، جدال لا يخلو من عنف . ويبدو أن الجدل الذي حظيت به إنما يعود إلى أنها قامت على سلسلة من المناهضات : فهي قد ناهضت مفهوم « الانعكاس » بوجهيه الآلي والجدلي ؛ لأن الأخذ به يؤول إلى جعل الظاهرة الأدبية تتسامى على الواقع وتتأى عنه بعيداً في عوالم المثل والماوراء . وهي قد ناهضت مفهوم « النشأة » لأنه مستعار من مصطلح « علوم الحياة » ، يسدل على إنتاج الأدب حُجُباً طبيعية بدلاً من أن يوضحه . ورفض أصحاب هذه النظرية مفهوم « الخلق » لأنه مشبع بالقداسة ، يرد الإنشاء الأدبي إلى أمر الغيب ويجعله يتنزل « وحياً » على بعض الأصفاء من بني البشر . ومن نقد هذه المفاهيم خلص أصحاب هذه النظرية^(١٥) إلى أن الكتابة « إنتاج » لأشياء مادية وملموسة واقعة في الواقع ، مؤثرة فيه ومتأثرة به . ولأن الإنشاء الأدبي « إنتاج » فقد تكيّفت نظرياته بنوعية «المنتجات» نفسها . وآية ذلك أن أصحاب مفهوم « الانعكاس » لم يأتوا بنظريتهم من عندياتهم ، ولم يبلوروها على سبيل الخطأ أو المغالطة ، وإنما استنبطوها من الآثار الأدبية نفسها عندما وجدوها ، في بعض الأزمان المعينة ، تميل إلى تعهد التمثيل والتصوير فيها . وإذا لم يقل الدارسون المعاصرون بمفهوم « الانعكاس » ، وأخذوا

بنظرية « الإنتاج » الأدبي ، فلأنهم وجدوا الآثار الأدبية العصرية تميل إلى الكشف عن طرق انبثاقها وأطوار صنعها ، ميلاً ظاهراً . وهذا يعني أن إنتاج الأدب يسبق التنظيم له ويكيّفه طبقاً لأبرز الخصائص فيه . إن المنتج إذن هو الذي يحدد معالم النظرية المتعلقة به . ومن هنا ذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن النظريات الأدبية تتحول بتحول الإنتاج الأدبي في التاريخ . وتبعاً لذلك اعتقدوا في بطلان محاكمة النظريات الأدبية نفسها ، ودعوا إلى التساؤل عن الأسباب التي تجعل مظهرها من مظاهر الكتابة يبرز عن عصر من العصور ويسود إلى الأبد الذي يخلق منه نظرية أدبية تتجه إليه فتدرس . ولقد نسم أصحاب نظرية الإنتاج الأدبي تاريخ الأدب إلى عهود ثلاثة . أولها العهد الكلاسيكي ، ومن أبرز سماته هيمنة الصور البلاغية على إنشائه ، وثانيها العهد الرومانسي ، ويمتاز بالجنوح إلى « التعبيرية » ، وثالثها العهد المعاصر ويمتص بالإنتاج .

٢ - جمالية النصوص :

لقد حظيت الآثار الأدبية مقطوعة عن متابعها . وبسرف النظر عن مقاصد مؤلفيها ، بعناية طوائف من الباحثين ، مثلاً حظيت عوامل النشأة وأسباب الظهور بعناية طوائف أخرى منهم ؛ وكان ذلك عندما استقر في بعض الأذهان أن ما يميز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص الكلامية كائن في النصوص نفسها لا فيما يحيط بها من عوامل ، أو يدخل عليها في نشأتها من مؤثرات . لهذا كان الرأي عند أصحاب هذه النزعة أن تستجرب النصوص الأدبية نفسها عن « أدبيتها » ، وأن تلتصق تلك الأدبية في خصائص النصوص الصياغية لا فيما يحف بها من سياقات . وفي هذا الإطار أيضاً ، أي استنطاق النصوص عن أسرارها ، بلغت الأبحاث شأواً بعيداً من العمق ، وأعطت نتائج ذات بال في فهم الظاهرة الأدبية .

ولا بد من التذكير في هذا المقام بأن سائر المدارس والاتجاهات والنزعات التي درست الأدب درس نشأة ، لم تهمل إطلاقاً الآثار الأدبية نفسها وما لها من خصائص وأسرار ، وإنما أولت عوامل النشأة وأسباب الإنتاج العناية الأكبر ، فجاء اهتمامها بالآثار الأدبية نفسها خادماً للمقصد الأصلي عندها ، متمثلاً في ربط المؤلفات بمصادرها . لهذا فإنه ليس من الغريب أن نجد لأصحاب تلك المدارس والاتجاهات والنزعات مباحث لطيفة أحياناً في خصائص النصوص الأدبية ، وهي مباحث استفاد منها أصحاب منهجية « جمالية النصوص » استفادة كبيرة .

إن الاقتصار على الآثار الأدبية ، دون غيرها مما يتصل بنشأتها من عوامل ، لم يظهر في حركة واعية منهجية ومقاصدها إلا مع الشكلانيين الروس Les Formalistes Russes في الثلث الأول من هذا القرن ، ليستمر مع البنويين اللغويين في أبحاث متعددة من البلاد الغربية بعد ذلك . فلقد كان الفصل بين الآثار الأدبية

ضمن حدود السلسلة الأدبية ، ثموت فيها أشكال وتولد أشكال ، وتبعث فيها أشكال كانت قد ماتت من قبل . وهي مستقلة عند البنيويين اللغويين بموجب لغوي ؛ فالعلامات في النص الأدبي دوال (des signifiants) كلها ، بما في ذلك المفاهيم ذاتها . إن اللغة في النصوص الأدبية ليست علامات دالة على مدلولات ، وإنما هي دوال فحسب ، منغلقة هي نفسها في نظام النص . وفي هذا المعنى قال بارط : « إن تأويل النص الأدبي لا يعني أبداً أن نضع له معنى من المعاني ، بل هو يعني ، على العكس من ذلك ، أن نتملى من أى جمع للدوال تكون (٢٢) . ولقد وقف الشكلاونيون والبنيويين اللغويون هذا الموقف لأنهم لاحظوا أن الآثار الأدبية الفذة تزخر بالمعاني الكثيرة ، وأن الدراسة التي تسعى إلى الظفر بمعنى واحد لها تكتفى منها بوجه واحد من وجوه عدة في طاقاتها . قال بارط « قد يشبه ، في النصوص الجمع ، معنى من المعاني بالقارىء ، لكن عدد القراءات ليس محدوداً أبداً ، فإمكاناته هي إمكانات اللغة في التعبير ، لا حصر لها ولا حد (٢٣) . ومن هنا اتفق الشكلاونيون والبنيويون اللغويون ، وهم ينعمون النظر في النصوص الأدبية ، على أن الآثار الفذة هي تلك التي تتحمل عددا لا يحصى من التأويلات ، بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة .

٣ - جمالية التقبل :

إن هذه النظريات التي أرادت أن تدرس الأدب بوصله بمنابعه ، وبما يؤثر في نشأته من عوامل ومن مؤثرات ، أو اقتصرت عليه في حدوده النصانية ، وفيما تتميز به من خصائص ، قاطعة بذلك بينه وبين سياقاته التاريخية ، لم يكن بوسعها أن تضع اليد على السر الذي يجعل آثاراً أدبية تستمر حياة بعد أن تفنى الظروف الاجتماعية التي أنشأتها ، أو أن تعلق الأسباب التي تجعل آثاراً تفوق في الحسن والجودة آثاراً أدبية أخرى .

وكان كارل ماركس نفسه هو الذي لفت الأنظار إلى هذه المسألة في عبارات أصبحت اليوم جد متداولة بين الدارسين ؛ قال : « ليست الصعوبة بقائمة في أن نصل الفن الإغريقي والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعي ، وإنما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلان مدناً بالمتعة الفنية ، ولماذا تظل لهما ، في نظرنا ، من بعض النواحي ، قيمة القاعدة والمثال (٢٤) . ولقد أوحى عبارة ماركس هذه للدارسين بتعليقات شتى ؛ منها أننا إذا قلنا إن الأثر الأدبي الجميل يظل دائماً وأبداً جيلاً ، أشرنا إلى ظاهرة ولم نفسرها . وأما إذا اقتنعنا بالإشارة إلى الظاهرة وقبلناها تفسيراً فإننا ننتكر للحقيقة الراسخة التي تجعل الظاهرة الأدبية منغوسة في التاريخ لا إمكان إلى فهمها من دونه ، بل إن البقاء على مستوى الإشارة يوقننا في تغليبها بالأحكام الانطباعية من قبيل « روعة الخلق » ، و « جودة الإبداع » ، و « جلال الحسن » . . . (٢٥) .

من جهة ، ومنابعها من جهة أخرى ، أساساً من أسس النظرية التي واجهت بها هذه الحركة الأدب .

والذي يتفق فيه الشكلاونيون والبنيويون اللغويون ، وما أكثر ما تتماثل في كتاباتهم المواقف ، أنهم يقتصرون على النصوص الأدبية في تعرف أسرارها الأدبية ، أو أنهم يجعلون الدراسة متصلة في الآثار نفسها ؛ فالأدب ، عندهم ، أولاً وبالذات ، نص ، وكل ما يهم في درسه كائن فيه ملازم له ، لا يلتبس أبداً خارج حدوده . أما الربط بحياة الأديب الشخصية ، أو بدخائله النفسية ، أو بالوسط الاجتماعي الذي عاش فيه وكتب له ، فمباحث لا تهم الأدب في شيء ، ولا تفيد فيه شيء . ومن هذا المنطلق دخل الشكلاونيون والبنيويون اللغويون في جدال مع الدراسات القديمة ، وقاوموا لجوءها إلى المغالطة عندما تتحدث في معرض درس الأدب ، عن كل شيء عدا الأدب نفسه (٢٦) . ولقد دخلوا أيضاً في نقاش حاد مع ما عاصروهم من نزعات ربطت ، بصفة أو بأخرى ، الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية . ناقش الشكلاونيون النزعة الماركسية اللينينية لأنها تصدر عن مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبي بوسطه الاجتماعي على مستوى الانعكاس ، ولأنها ترد الأثر إلى الفكرة فيه ، تنقلها من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة (٢٧) . وناقش البنيويون اللغويون الاتجاه الاجتماعي كما مثله لوكاتش وجولدمان وعابوه بتعلقه بوحداية المعنى ، وبأنه يقتصر من الآثار الأدبية على ما يؤيد أفكاراً مسبقة عند الدارسين (٢٨) .

ولقد ساءل الشكلاونيون والبنيويون اللغويون النصوص عن أسرارها الأدبية ، فانتهوا إلى أن النص الأدبي ليس أدبياً بمعناه أو فحواه ، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات ، وإنما هو أدبي بحكم صياغته ، و « أسلوبه » ، و « طريفته » ، و « وظيفة » اللغة فيه (٢٩) . ومن هنا رأوا أن السؤال الذي يجب أن نواجه به الآثار الأدبية لا يقع على المعبر عنه فيها ، وإنما يقع على « كيفية » التعبير وطرقه وأنماطه . قال تينيانوف (Tynianov) : « إن التساؤل عما تعبر عنه الآثار الأدبية تساؤل عقيم ؛ فالكيفية التي تعبر بها الآثار هي المظهر الجوهرى للإنتاج الأدبي » (٣٠) . وقال بارط (Barthes) : « لا يمكن للنصوص الأدبية أن ترد إلى أنظمة مفهومية ، إذ المفاهيم نفسها ، في الكتابة المتخيلة ، تفقد طابعها المفهومي » (٣١) . ومن ثم فإن نقل المعنى من النص الأدبي إلى لغة الخطاب العلمي أو الفلسفي ، ينفي عن الآثار الأدبية أدبيتها ، ويردها إلى آثار عادية من الكلام ، ذات قيم وثائقية ومعرفية . لهذا ألح الشكلاونيون على مفهوم « الشكل الأدبي » من حيث إنه تتجسم فيه الخصائص الأدبية للكلام ، وألح البنيويون اللغويون على « وظيفة اللغة » ، وردوا الأدبية إليها . ولقد وصلوا من ذلك كله إلى أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مستقلة بذاتها عن الاجتماع ؛ فهي مستقلة بذاتها عند الشكلانيين لأن الأدب تتطور في التاريخ

توغلت بالكتابة الأدبية بعيداً في عتم التعبيرية ، مسدلة بذلك على الإنشاء حجاً بالقداسة كثيفة ، وكشف عما يبذله الكاتب من جهد ، وعما يصادفه من صعوبات ويلاقيه من عنت - بل إنه قد ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أكد أن الإنشاء الأدبي يتطلب من الدقة والتحرى ما تتطلبه الرياضيات نفسها من تفكير منطقي ودقة هندسية . ولقد اقتفى الشاعر الفرنسي شارل بودلير (Baudelaire) آثار بو ، فنقل بعضاً من مؤلفاته إلى الفرنسية ، وقاوم ، هو أيضاً ، مفهوم « الإلهام » الرومانسي ، ملحاً على ما في الإنشاء الأدبي من جهد يبذله الشاعر أو الكاتب في أثناء العمل . وما أكد به بودلير أن الأدب سيفيد حتماً من كشف أسرارهِ للقراء ، في حين لا يمكن للاستمرار في المغالطة إلا أن يضر به . وعندما جاء الشاعر الفرنسي الشهير بول فاليري (Valéry) قال : « لأشعاري المعنى الذي تحمل عليه » (٢٧) .

وإذا كان النقاد المعاصرون قد رأوا في عبارة فاليري هذه مقولة من المقولات الأساسية التي سيقوم عليها ، فيما بعد ، الاهتمام بالظاهرة الأدبية موصولة بمتقبلها ، فإن ما فاتح به إدجار آلان بو أو بودليراً وفاليري القراء من أسرار الإنشاء الأدبي ، لا يرمى ، عندهم ، إلى نقل الاهتمام بالأدب من حيث مصادره إلى حيث يتلقاه جمهوره ، بقدر ما كان يرمى إلى غاية عملية يمثلها السؤال التالي : كيف السبيل إلى إحداث هذا الأثر أو ذاك في القارئ ؟ لهذا فإنهم ، عندما كشفوا عن أسرار الإنشاء الأدبي ساعة وضعه ، وعن صعوبة العمل ودقة المنطق فيه ، دعوا القراء إلى تناول الآثار الأدبية بعيني الجدل الممحصّة ، لا بعيني الانبهار التي تكتفي بالإعجاب السطحي ، تقريبه وتمعّج عن فهمه . وإن مقاومتهم لمفهوم « الخلق » ، وما حَفَّ به من « إلهام » و« عبقرية » و« وحى » ، لترمي أساساً إلى الرفع من مكانة الأديب في المجتمع ؛ إذ هو يتعب ويشقى ويعاني صعوبة التعبير ولا يتلقى وحياً يتنزل عليه . لهذا فإن إلحاح هؤلاء الشعراء المنظرين على كشف أسرار الإنشاء الأدبي لم يلق امتداداً فيما سيظهر ، بعد ، للقارئ والقراءة من مفاهيم ، وإنما امتد في نظرية « الإنتاج الأدبي » ؛ تلك النظرية التي رأينا أنها تهتم ، أكثر ما تهتم ، بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها . ولعل السبب في ذلك إنما يرجع إلى أن أولئك الشعراء النقاد عندما اهتموا بالقراء في معرض التفكير في المسالك الموفية بهم إلى تحريك السواكن ، فلامسوا مشارف النظريات الحديثة ، كانوا إلى الالتصاق بالكاتب المبدع وبنواياه أقرب من التصاقهم بالجمهور القارئ . فالدراسات الأدبية ما زالت ، من خلال هذه المواقف ، تدور في فلك المؤلفين ؛ فهم الذين يرسمون لأعمالهم غاياتها ، وهم الذين يوجدون لها وسائلها ؛ أما الجمهور فإنه محط نية وغاية مقصد ، يحيا على سبيل التقدير في وجدان الكاتب فحسب (٢٨) .

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ ، أول ما برزت ، واعية بمقاصدها ، في نطاق علم اجتماع يعني بالظاهرة الأدبية

أما الجواب الذي بدأت تتجه إليه الدراسات الأدبية حديثاً ، بعد تاريخ طويل من السعي المعطل والحيث ، فإنه يعتمد على « القارئ » مفتاحاً للبحث في الآثار الأدبية . فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن ، وعلى إحداث رد الفعل ، وعلى اقتراح التأويل . إن خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها ، أو من العوامل التي أثرت في نشأتها ؛ وهي لا تحظى به لأنها تصور أوضاعاً اجتماعية ، أو تعكس ، آلياً أو مضارعة ، هياكل اقتصادية ؛ وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محركاً له . ومن هنا اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الأدبية لا تكتب فحسب انطلاقاً من أوضاع اجتماعية ، وتأثراً بعوامل تاريخية ، ولا تكتب أيضاً حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط ، بل هي تكتب على وجه الخصوص لقارئ وجمهور يتجه بها أصحابها إليه .

ويبدو أن البعد الاجتماعي للآثار الأدبية ، محدد على هذا الوجه ، قد كان من البدايات إلى الحد الذي لم يبعث الدراسين إلى العناية به العناية المطلوبة . لذلك فإنه لم يلق حظاً من الدرس إلا على أيامنا هذه ؛ لأن الدراسات السابقة قد شغلت عنه بوصف الآثار بمنطلقاتها ، أو بالاعتصار عليها في حدودها النصائية . على أن هذه الدراسات ، مهما انصرفت عن الجمهور القارئ ، لم تسقط أبداً من حسابها وهي تتعامل مع النصوص الأدبية . فلقد اهتم به المفكرون اليونان ، برغم أنهم كانوا ، مثلما رأينا سابقاً ، الواضعين الأول لمفهوم « المحاكاة » . وكان اهتمامهم بالقارئ في نطاق الأثر الذي تحدثه المؤلفات الفنية في متقبلها . وما أثار عنهم في هذا المقام أن المحاكاة ترمي إلى إحداث الشفقة والفرح في المستمع لتتزعج به إلى التطهر . ولقد كان لكل المدارس النقدية وكل النظريات الأدبية وقوف ، يتفاوت تركيزاً وعمقاً ، على الغاية من الفن ؛ ما هي ؟ وسواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أم عبرة وحكمة ، أم متعة جمالية ، فإن المتعظ والمعتبر والمتمتع إنما هو دائماً وأبداً القارئ الذي تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب .

على أن بعض النظريات الأدبية كانت تهتم بالقارئ أكثر من نظريات أخرى ، ومن مسيراتها جميعاً تم الوصول اليوم إلى اكتشاف دور المتقبل في فهم الآثار الأدبية ودرسها . ولعل أول عناية بارزة بالجمهور القارئ هي تلك التي نجدها في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد إدجار آلان بو (Edgar Allan Poe) (٢٩) . فلقد اهتم هذا الكاتب الروائي بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفني الذي يزمع إحداثه فيه ، وصرح بأنه يفكر ، أول ما يفكر ، في نوع الأثر الذي يقصد إليه ، وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التي تلائمه . وهذه الوسائل عنده هي النبرة والصياغة وخصائص البناء . وكان لما صرح به بو القراء من أسرار الإنشاء الأدبي أثره الكبير في النقد ؛ فلقد ناهض المفاهيم الرومانسية التي

المكتوب أمامه . إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر ، والأثر يصب علينا ذاتا كثيرة ، فيرتد إلينا كل شيء فيها يشبه الحدس والفهم^(٣١) . ولأن القراءة على مثل هذا التعقيد ، ولأن الإشكال فيها إشكال مضاعف ، عمد الباحثون المعاصرون إلى تفتيتها في أسئلة عدة ؛ منها : أيكفى القارئ في أثناء القراءة بملاقة ذاته أم هو يتلقى شيئا من خارجها ؟ وما الذى ينتج في ذهن القارئ وفي ضميره في أثناء القراءة ؟ وهل القارئ يقرأ بحرية أو هو يرسم خطى قارئ ضمن النص ؟ وما الذى يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرؤن ؟

ولقد أسلم التفكير في القراءة الباحثين إلى التساؤل عن الكتابة نفسها ، وعن صلتها بالقراءة . وإذا الكتابة والقراءة عندهم وجهان لفعل واحد ، لا سبيل ألبتة إلى فصل أحدهما عن الآخر . فالأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة ؛ إذ القارئ هو الذى يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل . ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة . إنها ، في آخر المطاف ، فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب . إن النص نداء ؛ والقراءة أن تلبى النداء . وهكذا ، فالتفاعل بين القراءة والكتابة على أشد ما يكون ؛ إذ لا وجود لأى منها إلا بوجود الآخر^(٣٢) .

على أن فهم « القراءة » هذا الفهم النازع إلى التجريد ، قد حرك ضده بعض المفكرين فحاولوا أثبت فيه ، انطلاقا مما قالوا به من نظريات تصل الآثار الأدبية بمصادرها . من ذلك مثلا أن يبار ماشيرى (P. Macherey)^(٣٣) ، وهو أحد أعلام نظرية « الإنتاج الأدبى » ، قد أكد أنه لا فصل بين القراءة والكتابة حتى لو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية ؛ إذ الأثر الأدبى لا يوجد مكتوبا إلا على اتصال بقارئ أو بقراء متعددين . ولكنه ، وهو يقرر هذه الحقيقة ، رجع إلى نظريته فأكد أن الظروف التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها الظروف التى تؤثر فى القراءة ، بل هى نفسها الظروف التى تؤثر فى عملية التخاطب عموما . وهنا حذر من مغبة التخلص من « أسطورة الكاتب » للوقوع فى « أسطورة القارئ » ؛ فالأمر ، عنده ، لا يعدو أن نكون قد تركنا « وهما » لناخذ به « وهم » آخر . وإذا نحن وصلنا ، بعد كثير من الجهد ، إلى أن دراسة الآثار الأدبية من حيث ما يتدخل فى نشأتها من عوامل لم تمكن من إدراك أسرار الخلود الذى تحظى به ، فإن درس القراءات المتعددة للأثر الأدبى الواحد سيوصلنا حتما إلى العجز عن إدراك أسرار جماله الخالد ؛ لأن العوامل التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها العوامل التى تؤثر فى القراءة .

ومهما يكن هذا القياس الذى استخدمه ماشيرى طريفا ، فإنه يقوم على فهم معين للقراءة . إن القراءة ، عند ماشيرى ، تقبل سلمى لمعنى جاهز حدده الكاتب من قبل ووضعه فى أثره ، فلم يبق للقارئ إلا أن يبحث عنه ويظفر به . هذا الفهم الذى سلم به ما شيرى للقراءة يطابق الفهم الذى شاع لها عند بعض

(Sociologie de la litterature) . فلتن ركزت الدراسات فى هذا الاتجاه عنايتها على تدخل السياقات التاريخية فى نشأة الآثار الأدبية ، لقد ذهبت ، مع ذلك ، إلى أن المجتمع لا يتدخل فى الإنشاء الأدبى من حيث هو مصدر لها فحسب ، وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو متقبل يتلقاها . ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبى من بُعد اجتماعى مجسم فى القراء وفى عملية القراءة .

إلا أن علم اجتماع الأدب سيكتفى بالقارئ الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا له ، أى سيهتم فحسب بالقارئ الفعلى الذى يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها ، مثلما يؤثر فيها وتتأثر بها قنوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الإنتاج والنشر . وفى هذا الصدد ذهب روبرت إسكاربيت (Robert Escarpit) ، وهو أحد المؤسسين للأعلام لعلم اجتماع الأدب ، إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء . فهو ، عندما يضع أثره الأدبى ، يدخل به فى حوار مع القارئ . وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها ؛ فهو يرمى إلى الإقناع أو إلى المد بالآخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس . ومما يبرهن على أن الكاتب يرمى بالإنشاء الأدبى إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله . فالنشر ، فى ذاته ، خروج بالأثر الأدبى إلى القراء . ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ منذ اللحظة التى تنشر فيها ؛ إذ هى فى ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء^(٣٤) . وإن ما ذهب إليه إسكاربيت ليتفق اتفاقا ظاهرا مع ما كان قد ذهب إليه سارتر (Sartre) من قبل ، حين أكد أن الجمهور يمثل حالة انتظار للأثر الأدبى^(٣٥) . وهو يعنى بذلك أن الأثر الأدبى يحيا ، قبل اتصاله بالجمهور ، حياة تقديرية ؛ فهو قبل النشر موجود بالقوة ، وهو ، بعد النشر ، موجود بالفعل .

لكن ما القراءة ؟ ما المقصود بهذه العبارة التى سيقوم ، حولها ، على أيامنا هذه ، جدال كبير ؟ ليس من الهين تحديد مفهوم « القراءة » ؛ لأن كل النظريات التى ستقوم عليها ستقوم ساعية إلى تعريفها . فكان باب البحث فيها قد فتح فصده عن الانغلاق فرط الزحام

ليست القراءة ، عند الباحثين المعاصرين ، وإنهم لطوائف وطوائف كثيرة ، ذلك الفعل البسيط الذى يمر به البصر على السطور ؛ وليست هى أيضا بالقراءة التقبلية التى نكتفى فيها ، عادة ، بتلقى الخطاب تلقيا سلبيا ، اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان نية فى ذهن الكاتب . إن القراءة ، عندهم ، أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود . إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ، ويضم العلامة إلى العلامة ، وسير فى دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حيننا وننوها حيننا ، فنختلفها اختلافا . إن القارئ هو يقرأ ، يخترع ويجاوز ذاته نفسها ، مثلما يجاوز

والقارئ متقبلاً والأثر يحمل بلاغاً ؛ إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيراً عن التخاطب العادي ؛ فتمتص أمل الباحث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالماً من العثرات إلى المتقبل ؛ لذلك نجده يستعمل المشترك من الصيغ تجنباً للتحريف وحسباً لسوء الفهم . والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ ، عادة ، بالمرجع أو السياق يحضر القارئ في أثناء القراءة فيتجنب به الوقوع في الخطأ . إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية . أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له ، ومن ثم فإن العثرات فيه كثيرة ، والعقبات كأداء . ومن هنا حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي . ولذلك كان الغموض في الأثر الأدبي ، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه على أشد ما يكون^(٣٦) .

والمهم في نظرية التخاطب أنها أسلمت الأخذ بها إلى الإقرار بالغموض في الآثار الأدبية ميزة من طبيعتها . ولأن التخاطب في الأدب غامض ، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له ، يتوقع الباحث (أي الأديب) من القارئ أن يقوم بالتأويل في أثناء القراءة ، ويتنظر منه أن يثرى البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده ، يسلطها عليه . ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه ، يعتمد القارئ ، كلما واجه نصاً أدبياً ، إلى امتحانه ، فيختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل . ومن هنا كان الأثر الأدبي ، في نظرية التخاطب ، أثراً مفتوحاً^(٣٧) ، يستدعي انتاوسلات المتعددة ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه .

على أن هذه التمهيدات للأخذ بمفهوم « القراءة » في التعامل مع الآثار الأدبية ، ما كان لها أن تفضي إلى ما أفضت إليه من نظريات حديثة ، لو لم ترتكز على مسيرة تاريخية قامت بها الآداب إنشاء ودرسا . فلقد حامت حول الآثار الأدبية ، منذ وجودها ، أسطورة المعنى المطلق ، تتضمنه وتنطق به ، فكانت القراءة ، بدورها ، غارقة في أسطورة الإطلاق . فالكاتب ، في هذا الفهم للأشياء ، يضع في أثناء الكتابة ، في أثره ، معنى واحداً هو المعنى الذي قصد إليه ، أو الذي طلب منه تبليغه والإفصاح عنه . والقارئ ، في هذا الفهم أيضاً ، ينصت إلى الأثر ويحسن الإنصات ، فيقاد شيئاً فشيئاً إلى الظفر بالمعنى الذي كان الكاتب قد قصد إليه . ولقد كانت أسطورة « المعنى الموحد » سائدة في الكتابة والقراءة ، في القديم ؛ لأن البناء الاجتماعي كان ، آنذاك ، خاضعاً لحكم الإطلاق . فكلما كانت السلطة محصورة في نطاق ضيق من التشريع والتنفيذ ، وكلما كان الاستبداد السياسي على أشده فتكا وقهراً ، كان التعامل مع الأدب قائماً على أسطورة المعنى الموحد . وإن هذه القاعدة العامة لتؤكد في القديم بانتفاء كل من الكاتب والقارئ إلى السلطة في البلاطات ، وبخضوع الكتابة إلى شرائط معلومة وصارمة ، يعرفها الكتاب والقراء جميعاً^(٣٨) . واقتراب الكاتب من القارئ

المفكرين المتأثرين بالمذهب الماركسي ، وقوامه القول بوحداية المعنى monosemie ، في حين أن القراءة ، في نظر الأخذ بها مفهوماً ، فعل خلاق لا يقل تأثيراً في عملية الإنتاج عن تأثير الكتابة نفسها . ولقد رد بعض المفكرين على ما شيرى بالاعتماد على ماركس نفسه ، وعلى نظريته في الاستهلاك على وجه التحديد ؛ فهو يعد الفعل الاستهلاكي جزءاً من الإنتاج لا سبيل إلى إسقاطه منه . ونظرية ماركس في الاستهلاك هي التي وضحتها الكاتب المسرحي الذائع الصيت برتولد بريشت (Brecht) حين أكد أن الحصول على الإمتاع الجمالي لا يتم لصاحبه بفعل سلبى أبداً ؛ إذ هو يتطلب منه بذل الجهد والمعاونة . ولقد ضرب بريشت لذلك مثلاً تناقله الدارسون كثيراً من بعده ؛ قال : « إن الأكل ذاته يستوجب منا تحريك الفكين » إن لم يستوجب نقل الطعام من الوعاء إلى الفم^(٣٩) . على هذا الأساس ميز مفكرون ماركسيون جدد بين ظروف الإنتاج وظروف المتقبل ، ولاحظوا ، انطلاقاً من المفهوم الذي وضعه ماركس للإنتاج ، أن الاستهلاك الأدبي باعث على الإنتاج ، وأن الكاتب يضعون آثارهم ، أحياناً ، تحت الطلب ، تماماً مثلما يستدعي الاستهلاك الإنتاج ويحث عليه . إن الكاتب إذن ، وهو يضع أثره ، يضع أداة للتداول ، ويضع حاجات لا بد له من إرضائها . ومن هنا وصل المفكرون الماركسيون الجدد إلى أن الكاتب يخلق جمهوره مثلما يخلق الجمهور الكاتب . ولقد لاحظوا ، في معرض تهذيبهم لنظريتهم ، أن المتقبل ليس غاية قصوى للكتابة ، لأنه يبعث أحياناً على إيجاد كتابات أخرى تنهض في المستقبل . والذي وصل إليه المفكرون الماركسيون الجدد هو أن الاقتصاد على دراسة ظروف الإنتاج فحسب لا يمكن وحده من فهم الآثار الأدبية ؛ ففي هذا الاقتصاد حذف للمتقبل والمتلقي ، وما أثرهما في الكتابة بأقل من أثر ظروف الإنتاج فيها ؛ فلا بد إذن من العناية بالجمهور القارئ في التعامل مع الآثار الأدبية^(٤٠) .

ولئن أنقضى الجدل الذي قام بين المفكرين المتأثرين بالنظرية الماركسية إلى ضرورة الاهتمام بالجمهور القارئ في سبر معالم الآثار الأدبية ، فإن الفضل ، كل الفضل ، في لفت الأنظار إلى مفهوم « القارئ » ودوره في الإنشاء الأدبي إنما يرجع إلى نظرية « التخاطب » . ومن مزايا هذه النظرية أنها اعتنت ، في درس التخاطب ، بالأطراف الثلاثة المعنية به ، وهي الباحث والخطاب والمتقبل . واعتنت نظرية التخاطب ، على وجه الخصوص ، بمرور البلاغ من الباحث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال ، ورأت أن الباحث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس ، وأن المتقبل يعتمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها . غير أن إيصال البلاغ ، في الغالب ، مغامرة لا تتم دائماً بسلام ؛ فمعها بذل الباحث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم ، فإن بلاغه لا بد من أن يتأثر بها . ولقد كان لهذه النظرية أثر ملموس في درس الآثار الأدبية ، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف بانياً

إذن معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه ، وليس الأثر الأدبي مفتاحاً انفتاحاً مطلقاً لشتى القراءات بحيث يقبل أى تأويل يوضع له^(٤١) .

وهكذا فإن الاهتمام بالبعد الاجتماعي للظاهرة الأدبية مجسماً في القراءة قد مكن الباحثين من بلورة نظرية في خلود الروائع الأدبية . فالآثار الأدبية الفذة تخلد وتستمر بعد أن تنفى السياقات الاجتماعية التي أنشأتها ، لأنها تظل ، مع الأيام ، قادرة على تحريك السواكن والإثارة وعلى إحداث رد الفعل . وهي إنما تقدر على ذلك لأنها في حوار مفتوح مع القراء ؛ لا لأن هذا العامل أو ذاك أثر في نشأتها ، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذاك . قال رولان بارت : « لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنه يعرض على القراء الكثيرين معنى واحداً فيه ، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عدة في متجدد اللحظات »^(٤٢) .

ولأن الوصول إلى مفهوم « القارئ » و « القراءة » قد كان من دروب عدة ومن منطلقات نظرية مختلفة ، وجدنا الدارسين لا ينفون أن تكون للآثار الأدبية ظروف سبقت نشأتها وأثرت فيها . ثم إنهم لم ينفوا أيضاً أن تكون لخصائص البناء وطرائق الإخراج قيمتها الأساسية في الآثار الأدبية ، إلا أنهم ألحوا ، إلحاحاً ظاهراً ، على أن التاريخ الذي يعيشه الأثر الأدبي إنما هو تاريخ تقبله ، أى تاريخ استمراره في تحريك السواكن ، وتاريخ قدرته على أن : « يظل هو دائماً ، وعلى أن يتجدد باطراد ، من غير أن يطرأ عليه البلى »^(٤٣) .

ولم تقف الأبحاث المعاصرة عند هذه النتيجة المهمة في تاريخ الدراسات الأدبية بل هي قد أنعمت النظر في « الكاتب » و « القارئ » ؛ فتساءلت عن كل منهما ، وعن الدور الذي يضطلع به في الإنشاء الأدبي ، وعن مكانته في الأثر نفسه . وحصلت من ذلك على نتائج ، إن تكن مؤقتة ، فهي على غاية من الأهمية .

ومن النتائج التي حصلت عليها هذه الأبحاث في هذا الموضوع ، أن الباث في الآثار الأدبية ليس هو ذلك المؤلف المعروف تاريخياً ، إنما هو الراوى حيناً ، وضرب من « الأنا » الثانية للمؤلف حيناً آخر . وهو ، على كل حال ، شخص دمث الأخلاق ، حلو المعشر ، مهذب . وآية ذلك ، عند الباحثين ، أن الصورة التي نتمثلها للمؤلف في أثناء القراءة تختلف كثيراً عن المؤلف الحقيقي . ومثلما كان الباث شيئاً آخر غير المؤلف ، كان القارئ شيئاً آخر غير القارئ الحقيقي أيضاً . إنه قارئ في النص يوازي الراوى حيناً ، وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوى عادة ، وهو قارئ ضمني في الأثر ، حيناً آخر ، يتجسم في اندعوات والإشارات والتلميحات التي تحت القارئ على ملء فراغات النص من عندياته . وإن هذه الإشارات لتكثر في الآثار الأدبية المعاصرة حتى تكاد تكون سمة بارزة من

هو الذي جعل البلاغ الأدبي يصل - مثلما انطلق - دون تحريف أو تغيير ؛ إذ الصوت هو الصدى ، فكان المعنى ، من ذلك ، موحداً في البث موحداً في التلقى . وما يؤكد هذه القاعدة في زماننا الحاضر أن دارسى الآداب في المجتمعات التي يحكمها الاستبداد المركز في دولة قاهرة ، لا تعتمد الساسة بل تعتمد الإداريين فحسب ، وتعد شعوبها دعيّة بالمعنى الجماعي ، وخولاً ، يتمسكون بوحداية المعنى أيما تمسك ، ويقاومون أى نزعة إلى التأويل^(٤٤) . أما العهود التاريخية التي شهدت تصدعا طفيفاً في مركزية السلطة ، أو التي قلقت فيها أجزاء الدواليب القائمة ، فإن أسطورة المعنى الموحد كثيراً ما تفسح المجال فيها إلى التعدد النسبي للمعاني . وهذا التعدد نجده في مقولة « الظاهر » و « الباطن » ، تستعمل تعلقة لإنطاق النصوص بالمعاني الكثيرة المتضاربة في بعض الأحيان ؛ ونجده في القول بأن للكلام وجوهاً كثيرة يحمل عليها حسب المقامات . وأما المجتمعات التي اضطربت فيها الشرائع الاجتماعية واضطربت فقالت بالديمقراطية ، واعترفت للطرف الآخر المعارض بحقه في المخالفة ، فإن تعدد المعاني (polysemie) هو الذي ساد فيها ، في حين انتفت منها أسطورة « المعنى المطلق » . إن الحقيقة في هذه المجتمعات لم تعد حكراً على طائفة من الناس دون طوائف أخرى ، والمجاهرة بالمخالفة أصبحت حقاً مشروعاً بجميعه القانون . أما الأدباء ، في هذه المجتمعات أيضاً ، فقد وجدوا أنفسهم أطرافاً في معترك الصراع الاجتماعي ، فاتخذوا في إنشائهم المواقف ، وفهمت أعمالهم الأدبية على غير الوجهة التي أرادوها لها . ثم إن انتشار التعليم ، وتكاثر وسائل البث والتخاطب ، وتطور وسائل الإعلام ، كل ذلك وسع من دائرة القراء فتكاثروا . ومن هنا كان الأثر الأدبي الوحيد يقرأ القراءات الكثيرة وتوضع له التأويلات المتباينة أو المختلفة^(٤٥) .

ولكن هل الإقرار بتعدد المعاني يدل على أن كل القراءات التي توضع لأثر من الآثار الأدبية صالحة مهما كانت قيمتها ؟ أو هل هو يعني أن كل القراءات - مهما اختلفت وتباعدت وتنافرت - تتساوى في القيمة ؟ لقد رأى الدارسون ، في هذا الموطن ، أن عملية التخاطب نفسها تفرض شيئاً من التحديد لتكاثر القراءات . فالأثر الأدبي ، مهما كان غامضاً ، يحوى دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه . وأول هذه الحدود اللغة التي يظهر فيها ؛ فإن العلامات فيها تحيل على ثقافة وعلى حضارة وعلى مجتمع . إن اللغة التي يكتب بها الأثر الأدبي وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشيء من الموضوعية لا بد لها منه . أما الحدود الأخرى فهي مضمنة بيناء النص نفسه ؛ بذلك الغموض الذي يتعده ، وبتلك الفراغات التي يضعها الكاتب فيه منتظراً من القارئ أن يملأها ، وبتلك الدعوات التي توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملًا جمالياً لا تعاملًا وثائقياً . إن هذه الحدود تلزم القارئ بشيء من الوفاء لنوايا الكاتب ومقاصده ، ولطبيعة العصر الذي ألف فيه . فليس للأثر الأدبي

أفعال القراء على الأثر ، أى من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه . وهنا أكد ياوص أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تصيب انتظار الجمهور بالحيرة ؛ إذ الآثار الأخرى التي ترضى آفاق انتظارها ، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين ، هي آثار عادية جداً ، تكتفى ، عادة ، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير ؛ وهي نماذج تعود عليها القراء . إن آثاراً من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع ، سرعان ما يأتى عليها البلى . أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها ، فهي آثار تطوّر الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن ، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقاً .

وإذا رمنا تلخيص نظرية ياوص على سبيل الإيجاز قلنا إن موضوع الدراسة الأدبية عنده ليس تحليل النصوص تحليلًا بنيويًا مضمناً بها ، وليس هو أيضاً استعراض المعارف المتصلة بالكتاب وبالأثر ، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تنسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص . إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي عما لم تحب عنه الآثار السابقة من قضايا ، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقاً .

إن التأمل فيما وصلت إليه الدراسات الأدبية اليوم من نتائج ، على مستوى التنظيم والتطبيق ، يفضى بصاحبه إلى التساؤل عن الأرض التي يقف عليها .

فإذا كانت الدراسات التي أقبلت على الإنشاء الأدبي تصل بينه وبين السياقات التاريخية التي أنشأته ، قائمة بـ «المحاكاة» أو بـ «الخلق» أو بـ «الواقع الاجتماعي» أو بـ «نظرية الإنتاج» ، قد جردت الآثار الأدبية من خصائصها الفنية ، وتعاملت معها مثلاً تتعامل مع الآثار الفكرية ، برغم التأكيد الملح على أن الجمال هو ما يميز الكلام الأدبي عن غيره من الكلام ؛ وإذا كانت الدراسات الأخرى التي اهتمت ، أكثر ما اهتمت ، بالآثار الأدبية نفسها ملحّة على جانب الأدبية فيها ، فعمدت إلى وصفها الوصف المتعلمن ، قد أدت إلى تجاهل التاريخ وأمعنت في الهروب منه ، وأقرت بوجود الجمال في النصوص ولم تدر إلى إدراكه سبيلاً ؛ وإذا كانت الدراسات الحديثة التي أخذت بمفهوم «القراءة» فعملت عليه الآمال العريضة في إدراك الجمال الأدبي وأسواره ، قد فتحت للأسئلة أبواباً لم يدخل منها جواب واحد ثابت ومقنع . . فما العمل ؟!

أنكتفى بأن نقول ، مع بعض الدارسين ، إن الأبحاث الأدبية قد رمت بنفسها ، منذ العهد الرومانسي ، في مغامرة خطيرة عليها حين رغبت في أن تحصل على حظها من العلم في درس الإنشاء الأدبي ، فأقبل النقد والدارسون فيها على العلوم الدقيقة والإنسانية ، يستعرون منها المناهج والطرائق والممارسات والمصطلح ، فما حصلوا إلا على نتائج تطلق فرضياتها تطبيقاً ؟ ليس ما تسعى إليه العلوم إنما هو الحصول على القوانين الثابتة

سماتها ؛ إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويراً كبيراً على وظيفة القارئ حين جعلت منه طرفاً في النص ، توكل إليه مهمة المشاركة في تأليفه^(٤٤) . ولأن في النص الأدبي مؤلفاً وراوياً وكتاباً ، ولأن فيه قارئاً حقيقياً وقارئاً ضمينياً وقارئاً متوهماً ، ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن المؤلفات الأدبية تقوم على جدل ضمنى بين الأطراف الحاضرة فيه ، وهو جدل نعيشه في أثناء القراءة .

على أن أبرز ما أوصلت إليه عناية الباحثين «بالقارئ» و«القراءة» هو نظرية «جمالية التقبل» (L'esthétique de la réception)^(٤٥) ؛ فلقد عرفت هذه النظرية منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى الدارسين ، وأثارت من حولها نقاشاً ثرياً جداً . ولئن عرفت نظرية «جمالية التقبل» منسوبة إلى جامعة كونستانس (Universität de Constance) فإن أشهر ممثليها إنما هو هانز روبير ياوص (Hans Robert Jauss) ؛ فهو الذى بلور لها مفاهيمها الأساسية ، وهو الذى رجع إليها بالتعديل والمناقشة وانتظير كلما استصوب حجج معارضية من النقاد الباحثين .

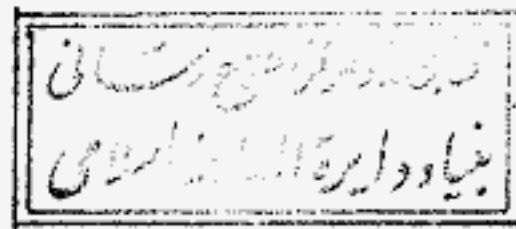
لقد أخذ ياوص بمفهوم «أفق الانتظار» (Horizon d'attente) حتى لا تكون دراسة التقبل مجرد إحصاء لردود الأفعال الفردية في القراءة ؛ وهي ردود أفعال مشبعة بالانفعال الذاتي وكثيرة التشعب . ثم إنه ميز مع موكاروفسكى (Mukarovsky) ، وهو أحد الشكلانيين اللغويين ، بين النص الأدبي من حيث هو «علامة مدبسة» و«الموضوع الجمالي» بحسب ما في وعى القارئ بالجمال في أثناء القراءة . ولقد ذهب ياوص إلى أن الأثر الفني يتجه إلى قارئ مدرك ، تعود على التعامل مع الآثار الجمالية ، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها ، فكان أفق الانتظار ، عنده ، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور لتلقى الأثر . وإن أفق الانتظار ، على هذه الصفة ، يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ، ويؤثر في إنشائه أيما تأثير . ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضى انتظار القراء فيسأيرهم فيما ينتظرون ، مثلاً يختار أن يجعل الانتظار مخيب . وإن في تواريخ الآداب آثاراً خيب فيها أصحابها انتظار القراء بعد أن منوها بالمجاعة ، وهذه الآثار هي التي خلقت منعرجات في مسيرة الإنشاء الأدبي التاريخية . والمثال الذى يستشهد به في هذا الموطن هو رواية «دون كيشوت» لسرفانتيس . والأثر الذى يخيب انتظار الجمهور ، فيخرج على السنة الأدبية ، هو الذى يطور من قيم التعبير والتقويم ، ويخلق حاجات جديدة وانتظاراً جديداً ، ويخلق - من ثم - مؤلفات جديدة^(٤٦) .

ولقد قال ياوص بمفهوم آخر ، هو مفهوم «المسافة الجمالية» (Distance Esthétique) ، حاول أن يهذب به نظريته تهذيباً حسناً . ويعنى به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره . ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود

الثلاثة محققا فيما نقد به الاتجاه الآخر ، لا فيما قرره من حقائق . فالأبحاث التي ربطت الآثار الأدبية بظروف نشأتها محقة جدا في مؤاخذه الاتجاهين الشكلاقي والبنوي على الهروب من التاريخ ؛ والأبحاث الشكلاكية والبنوية بأنواعها ، محقة جدا أيضا في اتهام «أبحاث النشأة» بالمغالطة في السعي إلى نقل الفكرة (وهي فكرة نتوهمها في الغالب) من لغة الفن إلى لغة الفلسفة والاجتماع ؛ وأبحاث «جمالية التقبل» محقة جدا ، هي أيضا ، في اتهام الأبحاث الأخرى بإهمال «القراءة» والجمهور .

والقواعد المطردة ؟ وأليس ما حصلت عليه الدراسات الأدبية ، وهي تأخذ بالتعلم ، إنما هو تعدد القراءات وتعدد المعاني ؟

أم نجنع ، مع دارسين آخرين ، إلى مسمى توفيقى يهادن المتناقضات ولا يحسمها ، فنقول إن الدراسة الأصلح بالأدب هي تلك التي تتناول من حيث ما يؤثر في نشأته من عوامل ، ومن حيث ما لنصوصه من جمال في البناء والتركيب والصياغة ، ومن حيث ما يتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفق أو تخيب ؟ ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحل التوفيقى وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات



الهوامش :

٥ - نذكر على سبيل المثال المقدمة التي مهد بها فكتور هيجو لمسرحيته الشهيرة كرومويل :

Victor Hugo: Cromwell. ed. Flammarion, Paris 1927 .

٦ - لقد دخلت الدراسات الأدبية من عهد سانت بوف وتين في سعي حثيث إلى التعلم ، فاستعانت من العلوم المناهج والمصطلحات والممارسة . وكان ذلك وهي تدرس الآثار الأدبية درس نشأة ؛ أو وهي تقتصر عليها في حدودها النصانية ، أو وهي تنظر إليها من خلال جمهورها القاري .

٧ - من الذين أدخلوا مفهوم «الانعكاس الآلي» جورج بليخانوف وفلاديمير لينين ، وأتباعهما كثيرون . راجع في ذلك :

Georges Plekhanov: L'art et la vie sociale. Textes choisis et presentes par Jean Freville, ed. sociales, Paris 1949.

Vladimir Lenine: Sur la litterature et l'art. Textes choisis et presentes par Jean Freville. ed. Sociales, Paris 1957.

وأجود ما ألف عن مفهوم «الانعكاس» عند لينين ، بحث كتبه بيارماشيري (P. Macherey) وأتبعه في مؤلفه : نحو نظرية للإنتاج الأدبي :

Pour une theorie de la production litteraire. ed. Maspers, Paris 1971.

٨ - استشهد بذلك كثير من اندارسين ، منهم على سبيل المثال :

Claude Prévost: Littérature, Politique, Ideologie, ed. Sociales, Paris 1973, pp. 23-24-25.

Joseph Jurt: la réception de la litterature par la critique journalistique (introduction).

٩ - ورد تفصيل ذلك في :

Pierre V. Zima: Pour une sociologie du texte litteraire. U.G. Editions. coll. 10-18, Paris 1978, p. 167.

ولخص يورت في كتابه المذكور سابقا أبحاثا كثيرة في ذلك .

P.V. Zima, op. citp. 169.

- ١٠ -

١ - بينما طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته لأنهم ، بمحاكاة الأشياء في الطبيعة ، يحاكون الصور لا «المثل» ، ويقعون في المغالطة ، ذهب أرسطو إلى أن الشعراء لا يحاكون الأشياء في الطبيعة ، وإنما يحاكون المثل نفسها ؛ فهم في الشعر ، أشبه ما يكونون بالفلاسفة في الحكمة ، ينطقون جميعا بالمعرفة . راجع ذلك في :

Platon: la république, traduction et notes par R. Baccou, edition Garnier-Flammarion, Paris 1966, pp. 59-60-61 de l'introduction et livre III texte original.

Aristote: Poétique expliquée littéralement et annotée par se Parnajon traduction Française de Egges. ed Hachette, Paris 1879.

٢ - راجع في ذلك : Danil Delas et Jacques Fillolet: Linguistique et Poétique, ed. Larousse. coll: Langue et Langage, Paris 1973, p. 14 et 15.

ولقد كان النقد العربي الإسلامي يتحرك في إطار البلاغة القديمة ، فكانت نتائجه أشبه ما تكون بما قام عليه النقد الكلاسيكي في أوروبا . وإذا كان التفكير في الأدب لم يتأثر رأسا بالتفكير اليوناني فيه ، فإن النقاد العرب قد اطلعوا على الفكر اليوناني بعامة وخبروه .

٣ - كانت لبعض الرومانسيين الأوائل ميول اشتراكية ظاهرة ، سبقت النظريات الاشتراكية أو مهدت لها السبيل وعاصرتها . وفي روايات الكاتبة الفرنسية جورج صاند (G. Sand) مثال على ذلك . والأبعاد السياسية للحركة الرومانسية دعته إلى مواجهة المذهب الكلاسي في إنشاء الأدب وفي فهمه تلك المواجهة العنيفة .

٤ - ذكر جوزيف يورت أن عبارة «الحلق» قد استعملت ، في كتابات الرومانسيين في شيء كبير من الخلد ، أول الأمر ، لأنها كانت خاصة بالذات الألهية ، ثم مرت بقناة التشبيه في قولهم : «إن الأديب يخلق عالمه مثلهما يخلق الله العالم» . واستقلت بذاتها فيما بعد ، فشاعت في الاستعمال مطلقة . انظر كتابه :

Joseph Jurt: La reception de la litterature par le critique journalistique. ed. Jean Michal Place, Paris 1980, p. 16-17.

وفي هذا الكتاب أجمل يورت تلخيصا مهما جدا لكثير من النظريات في نقد الأدب ودرسه . فصار يغني عن الرجوع إلى المصادر نفسها .

- ٢٨ - جوزيف يورت : كتابه المذكور سابقا ص ٢٣ .
٣٠ - جان بول سارتر : ما الأدب ؟ استشهد به جوزيف يورت في الكتاب المذكور سابقا .
٣١ - المرجع السابق ص ٢٤ .

- ٣٢ - جوزيف يورت : المرجع السابق ص ٢٤ .
٣٣ - راجع :

Etienne Balibar et Pierre Macherey: Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses Marxistes in Revue Litterature, no-13, Paris 1974, pp. 20-48.

Bertolt Brecht: Ecrits sur la littérature et l'art ed. l'arche, - ٣٤ Paris 1970, p. 56.

- ٣٥ - وصل إلى ذلك باحثون كثيرون في نطلق ما يعرف بمدرسة فرنكفورت ، نذكر على سبيل المثال :

Adorno, Jauss Leser, Geselleschoft.

- ٣٦ - جوزيف يورت في كتابه السابق الذكر ص ٢٦ - ٢٧ .

Uberto Eco, L'oeuvre Ouverte, ed. Seuil Paris 1965. - ٣٧

— La structure absente, Paris 1972.

Jacque Dubois: L'institution de la littérature (introduction a - ٣٨ une sociologie) Nathan / Labor. Brussels 1978, p.20 .

- ٣٩ - لنا في النقد الأدبي المنسوب إلى الماركسية اللينينية في الاتحاد السوفياتي دليل ناطق على ذلك . فهو لاء النقد لا يقبلون أبدا أن تكون للأثار الأدبية سوى معانٍ واحدة ، والقول بخلاف ذلك يعنى طعنا في العقيدة التي يعتنقها الحزب الحاكم هناك . ثم إن التعبير وما إليه إنما هو من قدر المجتمعات الرأسمالية ولا معنى له ، في نظرهم ، في المجتمعات الاشتراكية . راجع ذلك في كتاب «زما» المذكور سابقا ، فقه تحليل صاف لهذه الظاهرة .

- ٤٠ - جوزيف يورت : الكتاب المذكور سابقا . ص ٢٧ .

P.V. Zima, Pour une sociologie du texte Litteraire, p. 53-61 - ٤١

- ٤٢ - استشهد به جوزيف يورت في كتابه المذكور سابقا ص ٢٨ .

Arthur Hizi, la littérature et le lecteur, ed. Uuniversitaire, - ٤٣ Paris 1959.

- ٤٤ - راجع في ذلك :

H. R. Jauss. Poiesis in le temps de la reflexion.

H. R. Jauss, Pour une esthetique de la reception, Gallimard, Paris, 1978.

Arnold Rothe, Le role du lecteur dans la critique allemande contemporaine in Revue Poetique, Decembre 1968, pp. 96-105.

- ٤٦ - المرجع السابق ، الصفحات نفسها .

- ١١ - المرجع السابق ، الصفحات ١٧١ وما يتبعها .

- ١٢ - المرجع السابق ، ص ص ١٩٨ - ١٩٩ .

- ١٣ - المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

- ١٤ - تلتبس هذه النظرية خاصة في :

Pierre Macherey: Pour une theorie de la production litteraire

Renée Balibar: les Francaise fictifs. Hachette, Paris 1974.

- ١٥ - نذكر منهم على سبيل المثال بيار ماشيري ، وكلود دوشى (Claude Duchet) ، وجاك لينهاردت (Jacques Leenhardt) ، ومن أبرز ما يذكر لهم في الاتجاه :

Etienne Balibar et Pierre Macherey: Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses Marxistes in Revue "Litterature" no 13. Larousse, Paris 1974, pp. 29-48.

- ١٦ - راجع في ذلك :

T. Todorov: Poetique-in qu' est ce que le stucturalisme? Seuil, Paris 1968, p. 102.

- ١٧ - ورد ذلك خاصة في كتاب زما (Zima) المشار إليه سابقا ، في مواطن عدة ، منها الصفحات ٣٠ وما جاء بعدها .

- ١٨ - المرجع السابق ، الصفحات : ٤١ وما جاء بعدها .

- ١٩ - راجع في ذلك :

T. Todorov: Theorie de la litterature. Textes des Formalistes Russes, pp. 114 a 137.

- وراجع أيضا :

R. Barthes: S/Z, Seuil. Paris 1970.

-Essais Critiques, Seuil, Paris 1964, p. 140.

J. Tynianov: in Theorie de la litterature. Textes des Formalistes. ٢٠ Russes, pp. 144 a 137.

R. Barthes: S/Z, p. 12.

- ٢١

- ٢٢ - المرجع السابق ، الموطن نفسه .

- ٢٣ - المرجع السابق ، الموطن نفسه ..

- ٢٤ - استشهد به كثير من الباحثين ، منهم بريفوست ، وجوزيف يورت ، في كتابيهما المذكورين سابقا ، في المواطن المذكورة نفسها .

- ٢٥ - ورد ذلك مفصلا في :

Joseph Jurt: La reception de la litterature par la critique journalistique, p. 21.

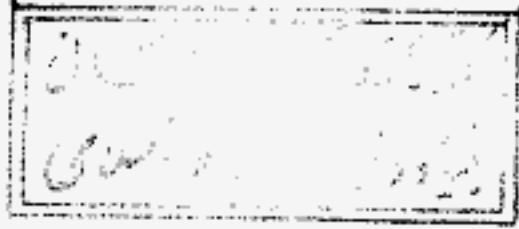
Hans Robert Jauss: Poiesis: l'experience esthetique comme activite de production (construire et connaitre) in Le temps de la reflexion. Gallimard, Paris 1980, p. 203.

P. Valery, Revass ed.Pleiade, Paris 1960, p. 1109.

- ٢٧

النص الأدبي وقضاياها
عند ميشال ريفاتار
من خلال كتابه "صناعة النص"
وجون كوهين
من خلال كتابه "الكلام السامي"

محمد الهادي الطرابلسي



نروم في هذا البحث تبين الصورة التي يعالج بها أحد النص الأدبي ، والتي توضع بها قضاياها في الحديث ، وذلك من خلال كتابين صدرتا سنة ١٩٧٩ ، هما كتاب «صناعة النص»^(١) لميشال ريفاتار ، وكتاب «الكلام السامي»^(٢) لجون كوهين .

هذان الكتابان يمثلان - كل في اتجاهه - آخر وليد من مواليد الحضارة الغربية في ميدان علم النص ومباشرته ؛ وكلاهما يمثل تكملة في نطاق مشروع واسع ، كانت لبنته الأولى كتابا آخر صدر قبله ؛ فكتاب «صناعة النص» لريفاتار سبقه كتاب «رسالة في الأسلوبية الهيكلية» للمؤلف نفسه ؛ وقد ترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٧١^(٣) ؛ وكتاب «الكلام السامي» لجون كوهين سبقه كتاب «بنية الكلام الشعري» للمؤلف نفسه ، وقد صدر^(٤) سنة ١٩٦٦ .

ولقد كان لكل من المؤلفين بحث واسع في النص الأدبي في الكتابين اللذين ندرسهما ، دون أن يكون أيهما قد قصد إلى ضبط نظرية في النص :

أما ريفاتار فكان يقصد إلى البحث في أقوم سبيل لتحديد الظاهرة الأدبية في النص ؛ فكان وصوله إلى النص بعد تخطي عقبتين ، عقبة «الأدبية»^(٥) وكيفية حل مشكلها ، فعقبة العلوم والمناهج القاصرة عن بلوغها ، أو الكفيلة بذلك .

وأما جون كوهين فكان يقصد إلى إقامة نظرية في الإنشائية ؛ فواجه مجموعة من المشكلات ، منها مشكلة النص هذه .

وريفاتار باحث أمريكي من رواد الأسلوبية الهيكلية ، بل هو زعيمها . ومن أبرز العلوم التي قاومها في كتابه : الإنشائية ؛ فإنها في رأيه تحطم النص . وجون كوهين باحث فرنسي من رواد الإنشائية والمدافعين عنها ، ومن يرى أنها أهل للإيفاء بحق النص من الدرس والتحديد . وكلاهما مطلع على كتابات زميله ؛ وفي كتابيهما الأخيرين إشارات إلى بعض مواقف أحدهما والآخر ، وانتقادات لها ؛ فلقد قام فيهما حوار مباشر بينهما .

وقد بدأ جون كوهين في كتابه «الكلام السامي» أطول نفسا وأوضح جهازا نظريا من ريفاتار . ويرجع ذلك إلى

أنه أقام نظرية إن لم تكن في النص أو في علمه فإنها تكشف عن منزلة النص منها . وقد خرج كتابه متسلسل الفصول ، منسجم البحث ، فكان نظريا من أوله إلى آخره ؛ في حين جاء بحث ريفاتار في قالب فصول متعددة وقابلة لأن يستقل بعضها عن البعض الآخر . وهي تتوزع على قسمين : قسم يضم ستة فصول نظرية متنوعة ؛ وقسم يضم عشرة فصول تطبيقية مختلفة .

فلا أدبية في رأيه خارج نطاق النص ، ولا وجود لنص أدبي مجرد من الأدبية .

ويرى من المفيد الاحتفاظ في هذا المجال بتمييز علماء اللسان بين الملفوظ من حيث هو فصل كلامي^(١١) ، والملفوظ من حيث هو نص ؛ إذ لا سبيل إلى الوقوف على الخصائص المميزة للرسالة الكلامية الأدبية إلا من خلال النصوص ؛ يعنى من خلال صروح مشيدة . ثم يتساءل : كيف يتيسر حل مشكل الأدبية هذا ؟

وقد حاول الإجابة عن هذا السؤال بطريقتين : طريقة الاستثناء وطريقة الحصر ؛ فعمد أولا إلى عزل العلوم والمناهج التي لا تفي بحاجة الباحث عن سمات الأدبية في الأثر الأدبي .

ومن هذه العلوم علم البلاغة ؛ وقد عدده ريفاتار أسلوبية غطية عتيقة ؛ لأنه - في اعتقاده - يبنى على تعميم التحليل ، ويعمل على تحويله إلى عملية تقنين وإرشاد ، ومن ثم فهو عاجز عن الكشف عن الظاهرة الأدبية في النص الفريد من نوعه .

ومنها الإنشائية ؛ ويرى الباحث أنها علم يقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ويهدف إلى استخلاص نحو للغة الإنشائية ، ويحاول أن يضع التعبير الأدبي في إطار نظرية للعلامات عامة . ولكنه علم عاجز عن إبراز الصفة الخاصة بالرسالة الكلامية الأدبية ، أي صفتها من حيث هي نص ؛ لأنه بحث أساسه التعميم ، مادام يذيب فردية الأثر في اللغة الإنشائية .

ومنها الشرح الأدبي التقليدي ؛ ويرى أنه يقوم على التعميم أيضا . والعيب في ذلك - حسب رأى الباحث - أن التعميم لا يمكن القارئ من أن يلمس الخصوص الذي ينطلق هو منه . والأنكى من ذلك أن التعميم يسير في الاتجاه نفسه الذي تسير فيه المقاومة الطبيعية ، التي بها يواجه القارئ النص . حسب القارئ أن يقاوم النص بكل قوة يكون عليها مزاجه الخاص ومعتقداته وعاداته . إنه يقاومه بعملية عقلنته ؛ حيث يرجع ما يجده في النص غريبا إلى ما هو معروف ومألوف .

ومنها نقد الأدب ؛ ويرى ريفاتار أن قوامه إصدار الأحكام المعيارية ؛ ويرى أنه قد يستفيد من نتائج تحليل النص ، وينطلق في بعض جوانبه من الظاهرة الأدبية ، ولكن لا يعود إليه فضل معاينة وجودها ، وإنما يعود الفضل في ذلك إلى تحليل النص .

ومنها اللسانيات ؛ واللسانيات تعنى بالملفوظ من حيث هو

والملاحظ أن كلاً من العنوانين المختارين يسهم في تدقيق مقصد صاحبه :

أما ريفاتار فقد عنون كتابه «صناعة النص» (La production du texte) ولم يصدق مقصده من لفظ production . ومدلول هذا اللفظ ينتمى - كما هو واضح - إلى السجل الاقتصادي . واتجاه ريفاتار - وهو يكل المنهج - إلى ربط جهاز النص بجهاز الحياة الاقتصادية ليس مستبعدا ، ولكن طبيعة علاقة النص بالاقتصاد غير واضحة هي نفسها : فهل كان يقصد صناعة النص ؟ أى كيفية إنشاء النص ؟ أو كان يقصد إنتاج النص ؟ أى ما يولده النص ؟ لا شيء يسمح بالبت في ذلك . وأغلب الظن أن يكون قصد الصورة التي يخرج فيها النص ، والتي قد يصح لها مصطلح «هيئة» النص ، مع الملاحظ أن هذا العنوان يعكس فكرة لريفاتار ضمنية ، يوحى بها كل فصل من فصول بحثه ، وهي أن لا سبيل إلى إقامة نظرية في القضية ؛ فقوم الأمر كله على التحليل عنده . والتحليل الأسلوبى الذى يدعو إليه يكون سيره في اتجاه الصبغة الفردية ؛ وهذه لا تقبل تقييدا ولا تعقيدا ؛ فكانه بهذا الاعتبار يبعد العمل الأسلوبى عن ساحة العلم ، ويدرجه في نطاق الممارسات المرنة الواسعة .

وأما جون كوهين فقد جعل لكتابه عنوان «الكلام السامى» (Le haut langage) ، وشفعه بشبه عنوان «نظرية الإنشائية» (théorie de la poéticite) . ويبدو أنه يستعمل لفظ Poétique لما قد يصح له لفظ الشعرية . وقد لمح الباحث في مقدمة^(١٢) كتابه هذا إلى أنه اقتبس عبارة «الكلام السامى» من الشاعر مالارميه^(١٣) ؛ وهذا قد أجراها في معنى الكلام الذى يبلغ أعلى درجات التعبير والإيجاء . ونرى أنه بهذه العبارة ربما يقابل - في الوقت نفسه - عبارة «درجة الصفر» في الكتابة ؛ وهو عنوان كتاب لرولان بارت^(١٤) . فهل يمثل كتاب جون كوهين بحثا في ضروب الكلام الباقية ، التي لم يبحث فيها بارت ؟ هذا سؤال نطرحه ونبقيه مفتوحا .

النص الأدبي وقضاياها عند ريفاتار

لم نجمع كل آراء ريفاتار في النص ، ولا اتبعنا تخطيطه في العمل ، بل وقفنا عند أبرز القضايا التي طرحها ووزعناها على المحاور الأربعة التالية :

١ - فردية^(١٥) النص وسبيل دركها^(١٦) :

إن مفهوم النص الأدبي عند ريفاتار وقف على مشكل الأدبية ؛

- وأن القارئ يفهم النص طبق تصرفه الطبيعي في عملية التواصل العادية ، بعد أن تكون اللعبة أجريت حسب قواعد الكلام (مطابقة أو مجاوزة) . وليس مهما في هذا المجال الحديث عن مطابقة النص للحقيقة أو عدمها ؛ وإنما المهم في تحليل النص تقييم مدى مطابقته للنظام الكلامي ، وذلك بالتساؤل عن حد خضوعه للسنن ومدى تجاوزه لها .

- وأن الواقع والمؤلف يغني عنهما النص .

ويقرر الباحث - استنادا إلى منهجه الشكلي في الشرح - أن الظاهرة الأدبية تستوي في علاقات النص بالقارئ ، لا في علاقات النص بالكاتب ، أو في علاقات النص بالواقع ؛ فليست الظاهرة الأدبية عنده هي النص فحسب ، بل هي القارئ أيضا ، وجملة ردود فعله المحتملة إزاء النص . ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارئ النص ؛ فهي إذن وليدة العنصرين الوحيديين اللذين لهما وجود مادي في عملية التواصل الأدبي .

فعلى النص والقارئ ينبغي أن يتركز الاهتمام في معالجة الظاهرة الأدبية ، في حين تقتضي عملية التواصل العادية ستة عناصر : عنصرين يطرحهما ريفاتار من الحساب من أول وهلة ، لضعف دورهما في عملية التواصل الأدبي ، هما الصلة والسنن ، وعنصرين يقاومهما بكل شدة ، هما الباث والمرجع .

أما الباث عنده فإما أن يكون ممثلا في النص (كما في الترجمة الذاتية التي يستخدم فيها ضمير المتكلم) ، وإذ ذاك لا ينبغي الحكم على الأثر بمدى مطابقته لمقصد الباث ، ولا على مدى مخالفته له ، وإنما ينبغي النظر إلى أثر ما هو ملفوظ . وإما أن يكون الباث غير ممثل في النص ، وإذ ذاك لا حاجة إلى تصوره ؛ لأننا إذا تصورناه تجاوزنا النص (وذلك بإصلاحنا صورة المؤلف التاريخي أي الإنسان بصورة المؤلف المعقلن) ، أو حطمناه (وذلك بإصلاحنا صورة المؤلف المعقلن بصورة المؤلف التاريخي) .

وأما المرجع عنده فليس مهما في التحليل ، ولا فائدة لدارس النص الأدبي في مقارنة التعبير الأدبي بالمرجع ، وتقييم الأثر بمراجعة هذه المقارنة . ذلك أننا كلما احتكنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا في طريق مسدودة ؛ فليس لنا من اعتماد إذن إلا على الدوال والمدلولات .

ينتج عن ذلك أن الظاهرة الأدبية تنحصر في النص وسلطانه على القارئ ؛ وهذا يفضي إلى اعتبار أن النص الأدبي يبنى بصورة يراقب فيها عملية تفكيكه هو بنفسه ، فلا تبقى لقارئه حرية كبيرة في التأويل . فقراءة النص الأدبي ليست عملية حرة ، بل إن حرية التأويل أو عدمها عمليتان تكونان مركبتين معا فيه ؛ ولو كانت قراءة النص عملية حرة لما كان النص الأدبي ليكون قابلا للخلود .

فصل كلامي . وتحليل النص الأدبي من سلالة اللسانيات ؛ لأنه يعني بدراسة طرق حياة الألفاظ في الأثر الأدبي ؛ إلا أن الخصائص المميزة للأثر تقتضي - حسب ريفاتار - أن يبقى تحليل النص واللسانيات مختلفين برغم تقاربهما . فلا يكفي - عنده - أن تحتكم دراسة الأدب وتعليمه إلى اللسانيات بدعوى أن الأدب قد من ألفاظ ؛ إذ إن المشكل الأساسي الذي يبسطه أثر من الفن الكلامي على عالم اللسان إنما هو مشكل الأدبية ، وليس حل هذا المشكل - في رأي الباحث - من مشاغل اللسانيين .

إن الانطلاق من أي موقع من هذه المواقع لا يفي بالحاجة ؛ لأن بعضها شمولي في منطلقه (هذا ينطبق على اللسانيات ونقد الأدب) ، وبعضها الآخر تعميمي في ماله (وهذا ينطبق على علم البلاغة والإنشائية والشرح التقليدي) . والظاهرة الأسلوبية - حسب الباحث - لا تتولد عن شمول ولا تقبل تعميمها ، بل إن الشمول والتعميم يطمسان معالمها ، ولا يتركان منها أثرا .

إن الموقع الكفيل بأن يؤهل الباحث إلى إدراك أدبية الأثر - في رأي ريفاتار - ليس هو إلا تحليل النص ، أو إن شئنا قلنا التحليل الأسلوب ؛ لأن المحلل الأسلوب ينطلق في البحث من النص الذي هو صرح مكتمل البناء ، ولا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج ؛ فهو يسخر جهوده كلها لتتبع سمة الفردية في الأثر .

ذلك أن النص الأدبي - عنده - فريد من نوعه دائما ؛ وهذا التفرد أبسط تعريف نستطيع أن نقدمه للأدبية^(١٢) ؛ فالنص يجعلنا نجرب السمة الفردية كما يعمل البرنامج في العقل الآلي ؛ وهذه السمة الفردية هي التي تسمى أسلوبا ، والتي طالما خلط الناس بينها وبين الفرد الافتراضي الذي يسمى المؤلف . وهكذا ينتهي ريفاتار إلى تفسير أن الأسلوب في الواقع هو النص عينه^(١٣) .

ولذلك دعا ريفاتار إلى ضرورة عكس التيار في تحليل النص ، والسير في اتجاه صبغة الفردية فيه ، أي في اتجاه ذلك الأمر المجهول الذي يقال أن لا سبيل إلى دركه إلا بشطحة صوفية^(١٤) . وهكذا يغدو تحليل النص عنده صراعا عنيفا متواصلا ، يواجه به القارئ تيار العقلنة الطبيعي في قراءة النص .

٢ - استبداد النص ، وسبيل مواجهته : طواعية^(١٥) القارئ^(١٦) :

يرى ريفاتار أن للتواصل الأدبي ثلاث خصائص تتلخص في :

- أن التواصل لعبة ، وهذه اللعبة موجهة ، يبرمجها النص ، ودور التحليل هو أن يبين كيف أن هذه المراقبة تقوم بها الكلمات .

وهكذا يتضح أن لا سلاح لقارئ النص الأدبي إلا الطوعية له ؛ فينبغي أن تكون الطوعية هي القاعدة الأساسية في التحليل . ولا تعني الطوعية للنص الأدبي تجنب إصلاحه أو تجنب توسيعه فحسب ، بل تعني أيضا بناء التحليل على العناصر التي تفرض نفسها عليه وحدها . وهكذا يختلف التحليل الأسلوب عن التأويل الهيكلي العادي ، الذي يسعى إلى إدخال الكل في قالبه ، ولا يمكنه إدخال النص فيه من حيث هو مادة لسانية ، أي من حيث هو نص .

ومما تفرضه الطوعية في منهج العمل عدم الخلط بين وحدة الأسلوب التي يتوصل إليها بتقسيم النص تقسيما يسراعى خصوصيته ، والوحدات المتحصل عليها بتقسيم عادي للنص ، أي اعتمادا على الكلمة والجملة . وليست الوحدة الأسلوبية المعنية إلا مجموعة كلمات (أو جمل) مترابطة ترابطا آخر غير ترابطها توزيعيا . فكل تحليل مبني على الكلمة المعزولة^(١٧) مرفوض ؛ لأن ذلك يقود الناقد في النهاية إلى رفض وجود الظاهرة الأسلوبية على الرغم من أنه يشعر بسلطانها عليه .

ويجوز العزوف عن الكلمة المعزولة الناقد حتما إلى العزوف عن مفهوم الكلمة المفتاح^(١٨) ، وإلى مراجعة مبدأ الإحصاء في نقد الأدب مراجعة جذرية ؛ إذ ينبغي التخلي عن الفرضية التي ترى أن ارتفاع نسبة التواتر في الكلمة كاف لجعل منها كلمة مفتاحا .

ومما ينبغي رفضه باسم مبدأ الطوعية للنص الشرح الذي يبني على مجموعة الكلمات ، مادام الشارح لا يبين فيه أن الألفاظ التي يربط بينها التوزيع يربط بينها شيء آخر أيضا ، كما ينبغي رفض الشرح الذي يحاول فيه صاحبه معالجة مجموعة الكلمات الغامضة ، أو المعنى الملتبس ، بالتقليل من حدة الالتباس أو إزالة الغموض . ذلك أن الغموض والالتباس جزء من هيكل النص الدلالي ، يقوم على قدم المساواة والأجزاء الواضحة البينة .

٣ - مفهوم الطاقة الدلالية^(١٩) والمرجع النصي^(٢٠) :

إن النص الأدبي يختلف عن النص غير الأدبي . ويرى ريفاتار أن هذا الاختلاف ينبغي أن يتجلى دلاليا وعلاميا أولا ، مادام كل نص يمثل عملية تواصل . والذي يميز النص الأدبي في رأيه هو طاقته الدلالية . أما الدلالة العادية فخطابية^(٢١) ، أي تتجلى في الصورة الحرفية^(٢٢) ، ومرجعية^(٢٣) . وأما الطاقة الدلالية فلا تتميز عن المعنى إلا خارج الصورة الحرفية .

فمركز النص الحقيقي عند ريفاتار إنما هو خارج ذلك النص لا تحته ولا هو مخفى وراءه ، كما يذهب إلى ذلك النقاد الذين يظنون أن مقصد المؤلف أهم من النص . وهذا أمر تفتن إليه سوسير^(٢٤) ؛ فطاقة النص اندلالية حقيقية كامنة في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر ، وفي ظاهرة ترديد النص ما يقوله ، برغم تنوع طريقة القول تنوعا دائما . فقد فهم سوسير أن

«المعنى العميق» في النص هو هذا الجهاز وشكل جهاز الإحالة والترديد هذا ، وليس هو مضمون ما هو مكرر . وهذا الجهاز هو الذي يسميه مرجعا نصيا . إلا أن نواة المرجع النصي^(٢٥) (أو هوية الجهاز) عند سوسير تنحصر في كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرقة في مواطن مختلفة من النص ؛ وموزعة على طول الجملة ؛ في حين يرى ريفاتار أن المرجع النصي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما . والقضية عنده لا تعدو أن تكون عملية تنقل ؛ ذلك أن النواة الدلالية ، كعلامة المرض العصبي - يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر في مواطن أخرى من النص انفجار البركان ، فتخرج في أشكال علامات أخرى ، أي في أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها .

وقد اعتمد ريفاتار ثلاثا من خاصيات الملفوظ الأدبي لتحديد المرجع النصي ، هي :

١ - النص الأدبي يتكون بالتوسع انطلاقا من وحدات معنوية أصغر من النص الذي تولده .

٢ - هذه الاشتقاقات قائمة الذات بما أنها تكتفي بنفسها ، وأن طبيعة إحالاتها هي ذاتها كلامية ، إلا أن النقطة التي من المفروض أن تنزع إلى التقاطع فيها شبكة إحالات النص على النص هي فضاء فارغ ؛ والمرجع النصي ، الذي هو المرجع الكلامي ، يبقى ضمنا ، وإن كان القارئ يستطيع حصره .

٣ - ليست الكلمات التي تحقق الاشتقاق (التي بها يتحقق الاشتقاق) ملفوظات مباشرة أبدا ، وإنما هي ملفوظات غير مباشرة ، استعارية أو كنائية .

فنقطة الانطلاق هي المعنى^(٢٦) ، أو المركب المعنوي ، والحاصل في النهاية هو النص الذي تدل قراءته على المعانم التي دخلت في تركيبه .

إن اشتقاق النص من المعطى الدلالي عند ريفاتار يلغى إحالة الكلمات على الأشياء ، ويعوضها بإحالة الكلمات على جهاز كلمات أو على جهاز دلالي يستوى خارج النص .

٤ - خلود النص الأدبي وأقوم سبيل في مباشرته^(٢٧) :

إن المباشرة الشكلانية - حسب ريفاتار - هي الكفيلة وحدها بلمس الظاهرة الأدبية في النص ؛ وذلك أن التحليل الشكلاني يهتم بما هو خصوصي في النص الأدبي لا بغيره . ويرتكز التحليل الشكلاني على النص نفسه ؛ والنص ثابت ؛ وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين الكلمات ؛ وعلى الشكل أكثر من المضمون ؛ وعلى الأثر الأدبي من حيث هو نقطة انطلاق لسلسلة من الأحداث ، لا من حيث هو نقطة وصول لهذه السلسلة ، أو من حيث هو حصيلة ها .

فمصادر التحليل الشكلاني الأساسية تتلخص في :

تماسكا داخليا ، أو مبدأ ملاءمة المسند للمسند إليه^(٣٢) ، ويتحقق هذا التماسك - حسب - في نطاق الجملة ، كما يتحقق في نطاق أوسع من نطاق الجملة ، وذلك بفضل الربط أو المناسبة ، في طاقة التأثير^(٣٣) بين العناصر التي تشترك في بناء الخطاب ؛ وفرضية ثانية تراعى العالم . ذلك «أن الكلام الإنشائي - على حد قوله - لا يخلق حظه الخاص من الإنشاء ، ولكنه يستعيره من العالم الذي يصفه»^(٣٤) .

فعمليات التحويل الدلالي التي تطرأ على عناصر الكلام تجري - عنده - على صعيدين : صعيد الاختيار وصعيد التوزيع . فإذا درست على صعيد الاختيار كان النظر إليها من حيث هي وحدات معزولة لا يضمها نص ؛ وإذا درست على صعيد التوزيع كان النظر إليها من حيث هي وحدات تكون نصا . ولذلك جاء حديث كوهين عن النص في معرض حديثه عن مقتضيات عملية التوزيع^(٣٥) ، بعد فراغه من الحديث عن مقتضيات الاختيار^(٣٦) .

وللنص الأدبي - في تقديره - هوية بها يتميز عما ليس نصا . ومن ثم كان النص ضروري الوجود ليحسم هذه الهوية . وتتولد هذه الهوية عن تضافر ثلاثة عوامل : عامل التوزيع ؛ إذ يتحقق النص أفقيا عن طريق توزيع العناصر في الكلام ؛ وعامل التماسك ؛ إذ يخضع النص للتماسك الداخلي بفضل تلازم العناصر ؛ وعامل العقدة الكافية ؛ إذ يكون النص محدودا كما يكون موسعا ، بما أن الملاءمة يمكن أن تتحقق في مستوى الركن التوزيعي^(٣٧) (تلازم المسند والمسند إليه في الجملة) كما يمكن أن تتحقق في مستوى أوسع من ذلك (الأثر بأكمله) .

وتقدر هذه الهوية - في مذهب صاحب الكتاب - اعتمادا على طبيعة العلاقة التي تقوم في مجال التوزيع بين عناصر النص المكونة . ولا يميز لطبيعة هذه العلاقة - في رأيه - إلا التبرير^(٣٨) . وظاهرة التبرير هذه هي التي تتحكم في مدى إنشائية النص الأدبي . فما حد التبرير ؟

ينطلق كوهين لتحديد التبرير من قضيتين مفروغ منها عنده : قضية التماثل وقضية التجاور^(٣٩) . يقول «إن التماثل وحده هو الذي يوجد التبرير»^(٤٠) ؛ أما التجاور عنده فبدوي ؛ ذلك أن كل علامة تنبئ على التجاور ؛ إذ لا يمكن للدال والمدلول أن يكونا علامة إلا إذا كانا متجاورين مكانا وزمانا .

ويوضع مشكل التبرير في الدراسة الإنشائية عموديا على صعيد الاختيار لتعقب الوحدات المعزولة بالدرس ، وأفقيا على صعيد التوزيع لدراسة النص الأدبي ، ولذلك اكتفى الباحث في هذا الباب بوضعه على صعيد التوزيع .

وبعد أن بين الباحث أن التبرير النصي لا يقوم أساسا إلا على التماثل ، سمح لنفسه باعتبار أن العنصر المهم في الفرق بين الشعر والنثر إنما هو درجة التماثل ؛ فإنها - حسب - أرفع في

● إن الأدب لم يُقَدَّ من نيات ، وإنما قُدَّ من نصوص .
● وأن النصوص مترتبة من كلمات ، لا من أشياء أو أفكار .

● وأن الظاهرة الأدبية لا تستوى في علاقة المؤلف بالنص وإنما في علاقة النص بالقارئ .

وما خلود النص عند ريفاتار إلا بخصائصه الشكلانية وحدها ؛ ذلك أن النص يكون أثرا فنيا إذا لم يفرض نفسه على القارئ ، ولم يسبب بالضرورة رد فعل ، ولم يراقب نوعا ما تصرف متلقيه . قد تؤخر رد الفعل هذا تقلبات تاريخية ، أو تعطله لوقت ما ، ولكنه حادث في العاجل أو الأجل ؛ ولا تفسير لرد الفعل هذا إلا بخصائص النص الشكلانية ؛ ففي جواب قارئ النص تتمثل العلاقة السببية الوحيدة التي يمكن أن نذكرها في تحليل الظواهر الأدبية .

إن نجاعة النص وقف على مدى لمسه ؛ فبقدر ما يسترعى النص الانتباه لا يستجيب للتأويلات الخرقاء ، ولا يضعفه ما يلقى القارئ من إعياء ، ولا تتلفه القراءات المختلفة . وبقدر ما تكون له سمة الصرح المشيد يختلف عن عملية التواصل الحائل ، ويكون أكثر أدبية .

وتختلف درجة لمس النص الأدبي باختلاف معاصرة القارئ للنص أو عدمها . فلا شك أن الجيل الأول من القراء يعاني من مشكلات النص أقل مما تعانيه الأجيال اللاحقة . ولا ينبغي أن يفقدنا هذا إلى تفضيل القراءة الأولى على القراءات اللاحقة ، فكل قراءة صالحة ؛ وتنوع القراءات دليل على طاقة النص الأدبية الكبرى ؛ وليس معنى قولنا إن هذا النص مجعول ليخلد إلا كونه مجعولا ليبقى دائما مثيرا لردود الفعل .

أما النص ذاته فلا يتغير ، وشكله لا يتحول عن ثبوته . ودراسة مدى حياة الأثر لا تنيسر إلا إذا اهتم فيها الدارس خاصة بهذه المسافة التي تكبر شيئا بين سنن النص الثابتة وسنن قرائه ، التي هي سنن دائمة التغير ، دائمة الاختلاف .

النص الأدبي وقضاياها عند كوهين :

جاء بحث جان كوهين في النص الأدبي في صورة لبنة من مجموعة لبنات تكون صرح نظريته في الإنشائية^(٤١) ، التي حدّد منطلقاتها في كتابه «بنية الكلام الشعري» ، ووضّح أركانها في كتابه «الكلام السامي» . وهذه الأركان يستقطبها في عمله جدولان : جدول الاختيار^(٤٢) ، وجدول التوزيع^(٤٣) . ويتكون أول الجدولين من فرضية لسانية مبنية على عمليتين متقابلتين متكاملتين ؛ ترجع الأولى منها إلى ما سمّاه بمبدأ النفي ، وترجع الثانية إلى مبدأ الشمول^(٤٤) ، وفرضية نفسية لسانية ، تعقد صلة بين البنية في صبغتها الشمولية ، والوظيفة في طاقتها التأثيرية . ويتكون ثاني الجدولين من فرضيتين أيضا : فرضية أولى تراعى «النص» ، وترجع إلى مبدأ تماسك الأثر

الشعر منها في النثر بشكل محسوس^(٤١) .

يبقى البحث في معيار التبرير . ولقد فضه كوهين بالبحث في معيار الاعتبار ، مستأنسا برأى للشاعر الفرنسي بول فاليري^(٤٢) ، الذي أرجع معيار الاعتبار إلى إمكانية التعويض . وملخص الرأي ما يلي : كلما أمكن تعويض التعبير الذي أجراه المؤلف بتعبير آخر ممكن ، بدون إلحاق ضرر بآثره ، جاز اعتبار التعبير الأول اعتباراً طيباً ؛ وكلما كان ذلك غير ممكن ، وجب الإقرار بتبريره ، أي بقيام مناسبة بين التعبير الأول وظواهر أخرى في النص ، وبوجود ضرورة لاستعمال ذلك التعبير ، وتوافر هوية بها يعرف النص ، وحصول سمة من سمات الإنشاء .

وقد أردف الباحث هذا الأساس النظري بدعامة تطبيقية ، تمثلت في تحليله ضروب التماثل التي تحدث بين العناصر المتجاورة في النص ، فإذا هي عنده ثلاثة ضروب : تماثل على صعيد الدال ، وتماثل على صعيد المدلول ، وتماثل على صعيد العلامة .

إن مظاهر التماثل بين الدوال تدخل في باب التجانس ؛ إلا أن كوهين لا يخرج من هذا الباب مظاهر المطابقة النحوية والصرفية ، أو تلك التي ترجع إلى المرتبة في الجملة ، والتي رأى لها جاكوبسون دوراً رئيسياً ، ولكن أبرزها في ذلك عنده مظاهر التماثل الصوتي .

وقد انطلق مما يلاحظ في الكلام العادي ، فقرر أنه إذا كان غير ممكن الاستغناء عن حد ما من الترجيع الصوتي^(٤٣) في الكلام العادي ، فإن من قواعده العرفية ما لا يميز مظاهر التماثل البالغ ، إلى حد أنه لا يميز الترادف إذا تعلق الأمر بمدلول واحد (إذا قلنا « ابن خلدون » نحتّم أن نردفه بقولنا « صاحب المقدمة ») . والأمر في الشعر بالعكس ؛ فإن التماثل الصوتي هو القاعدة فيه . إنه الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم معنى .

وفي اعتقاد الباحث أن الترجيع الصوتي يعرض لمجموع الظواهر الصوتية ، المهمة منها وغير المهمة^(٤٤) . فإذا عرض للظواهر الصوتية المهمة فهو الترجيع الصوتي^(٤٥) ، حيث يكون التماثل بين الصوتيات^(٤٦) ؛ وإذا عرض للظواهر الصوتية غير المهمة فهو الترجيع المقطعي^(٤٧) ، حيث يكون التماثل بين المقاطع^(٤٨) في عددها أو توزيع النبر فيها .

هذا التماثل هو الذي يسميه دي سوسير « التبرير النسبي » . وإنه لتبرير يحصل في بيت الشعر ، وقد يتسع إلى النص بأكمله . ويرى كوهين أن لا أهمية لهذا الضرب من الترجيع الصوتي في حد ذاته ، وإنما أهميته في كونه يحيل القارئ على التكافؤ الذي بين المدلولات ؛ إذ ليس في الكلام إلا المعنى . وإهوية الصوتية — في رأى الباحث — تدل ولكن لا بشكل مستقل . إنها تحيل هي

نفسها على المعنى فتشير إلى خضوعه لمبدأ الهوية .

وحاصل رأي الرجل في القضية أن ليس مصدر اللذة في التكافؤ بين الدوال ، ولا في التكافؤ بين الدوال والمدلولات ، وإنما في التكافؤ بين المدلولات . وتعد القافية مثلاً وافياً في هذا المقام ، على أساس أنها تكون مكافأة دلالية مخصصة .

ومما يناسب هذا المحلّ من الشواهد العربية القصيدة التي رثى فيها أحمد شوقي أباه ؛ فقد تضمنت القصيدة واحداً وثلاثين بيتاً ، قامت مقاطعها^(٤٩) على التثنية في الغالب (٢٣ من ٣١) . وقد كانت التثنية في القصيدة متصلة بمعنيين هما عملتها : معنى عظمة شأن الفقيد (ومن ثم معنى عظمة المصيبة) فإذا بالفقيد واحد كائنين :

أنا من مات ومن مات أنا
لقى الموت كلانا مرتين
نحن كنا مهجة في بدن
ثم صرنا مهجة في بدنين
ثم عشنا مهجة في بدن
ثم نلقى جنة في كفنين
ثم نحصى في (على) بعمدنا
وبه نبعث أولى البعثتين

ومعنى ثنائية الكون وانسجامة :

هلكت قبيلك ناس وقوى
ونعى الناعون خير الشقلين
غاية المرء وإن طال المدى
أخذ يأخذه بالأصغرين
إن للموت يداً إن ضربت
أوشكت تصدع شمل الفرقدين

حيث يتضح أن صيغة التثنية بمقتضى حلولها في المقاطع تحيل على العلاقة التأثيرية الحاصلة على صعيد الدلالة ؛ فالمصيبة في الفقيد مصيبة كونية . وعن التألف بين الشاعر والفقيد أنجر التألف بين الكائنات ؛ ففي مثل هذه الحال يحصل التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه^(٥٠) .

أما مظاهر التماثل بين المدلولات فتدخل في باب الترادف ، الذي يتحدد فيه النصّ الإنشائي بكونه مرادفة تأثيرية واسعة المدى .

ويذكر كوهين من ضروب الترادف بين المدلولات : التعاريف التي لا تعدو — حسب — أن تكون جملاً يكرر فيها المسند معنى المسند إليه ، مثل أن نقول : العزّاب هم غير المتزوجين^(٥١) ، والبدييات ، مثل أن نقول : بيده اليمنى خمسة أصابع^(٥٢) .

القسم الثاني : تذكر الوصل ، في الماضي : الأبيات : ٤-١٢ والمقابلة بين القسمين هي بين ما يؤمل حصوله في الحاضر ، وما قد حصل وانقضى في الماضي .

والقسم الثاني أطول القسمين ، لما فيه من حق المطالبة للعاشق ، ومن واجب الامتثال على المعشوقة . وهذا القسم يمر بخمس مراحل واضحة المعالم ، تمثل شريطا ذا خمس لوحات ، تعرض مظاهر الوصل التي كانت :

- تحقيق الوصل : ٤ - ٥ (تلاقينا) .
- ثمرة الوصل : ٦ - ٧ (قبلة) .
- إطار الوصل الطبيعي الجامد : ٨ - ٩ (الوادي ، الغدير ، الغصن ، الماء) .
- إطار الوصل الطبيعي المتحرك : ١٠ (شادية ، شاد) .
- تحقيق الوصل : ١١ - ١٢ (موعد ، نلت ما نلت ، أفرأحي ، أعيادي) .

هذا الشريط منغلق من حيث هو ينتهي بالمعنى الذي به بدأ ، وهو معنى تحقيق الوصل . وهذا الانغلاق صورة من دوامة حرقه الشوق التي تردى فيها العاشق .

ونرى أن الفعل هو أهم عنصر لغوي أسهم في مبنى القصيدة وإجلاء معناها ؛ فقد استخدمه الشاعر فيها ٢٣ مرة ، لكنه لم يستعمل المضارع إلا مرتين : « يحنو » و « لم أحص » ؛ غير أنه كان دالا على الماضي في كليهما : دل على الماضي في « يحنو » بتقيده بفعل « تذكرى » ، وفي « لم أحص » بوروده منفيا .

فالأغنية خالية من الفعل المضارع الدال على المستقبل ؛ وهي كذلك خالية من أية وسيلة أخرى تدل على الحاضر أو المستقبل ؛ ما عدا فعل « ناديت » في الطالع ، أي في القسم الأول ؛ فهو الماضي الوحيد الذي دل في القصيدة على الحاضر . هو حاضر التكلم ؛ وهو دليل واقع العاشق المتأزم ؛ إذ لم تبق له إلا القدرة على النداء . وليس هو نداء لمن يرجى منه جواب ، وإنما هو المناجاة ؛ هو أبلغ ما يصور ضعف العاشق في وضعه إذ ذاك .

وتتضمن الأغنية - عدا الفعل الماضي المذكور - عشرة أفعال ماضية أخرى ، ترد كلها في القسم الثاني ، مقترنة كلها بمعنى الماضي البعيد ، من حيث تعلقها جميعا بفعل الأمر « تذكرى » تعلق الفرع بالأصل ؛ فهذه الأفعال الماضية تستوي جميعا في درجة ثانية ، دون درجة فعل الأمر « تذكرى » المتردد .

أما بقية الأفعال ، وعددها عشرة فعنها فعل يفيد النهي ، وتسعة منها أفعال أمر .

فالقصيدة زاخرة بـ « الأمر » لا من حيث نسبة استعمال « الأمر » فيها فحسب ، ولكن من حيث استقطاب الأمر فيها جل الأفعال الباقية .

والعبارات التي يعاد استعمال جزء من مدلولها فحسب (٥٣) ، مثل التعبير التالي : في بيتنا هناك رجل .

فيرى أن مثل هذه الأساليب محظورة في النثر ؛ لأنها مجردة من كل طاقة إخبارية ، وأنها في الشعر بالمعكس . وعلى هذا الأساس يتحدد الشعر - في رأيه - بكونه كلاما قوامه التردد المجرد .

ولئن كانت الأمثلة السابقة ونظائرها محظورة في النثر جائزة في الشعر ، إنها لا تعد مع ذلك في حالاتها تلك من الشعر . وهذا ما دفع الباحث إلى ضرب أمثلة أخرى من الشعر الرسمي ، مختلفة في المبنى والنوع . ونكتفي بمثال واحد من الشعر العربي ، نوضح به القضية : قصيدة « أغنية » لأحمد شوقي ؛ ونقتصر على مظهر واحد بياني فيها ، هو استعمال الفعل :

تقع قصيدة « أغنية » في ١٢ بيتا (٥٤) ؛ وهي قصيدة غزلية موضوعها التبريح بالشوق المبرح :

ي مثل ما بك يا قمرية السوادي
ناديت ليلي ، فقومى في الدجى نادى
وأرسل الشجو أسجعا مفصلة
أو رددى من وراء الأيك إنشادى
لا تكتمى الوجد ، فالجرحان من شجن
ولا الصبابة ، فالذممان من واد
تذكرى : هل تلاقينا على ظمأ ؟
وكيف بل الصدى ذو الغلة الصادى ؟
وأنت في مجلس الریحان لاهية
ماسرت من سامر إلا إلى نادر
تذكرى قبلة في الشعر حائرة
أضلها فمشت في فرقك الهادى
وقبلة فوق خد ناعم عطر
أبهى من الورد في ظل الندى الغادى
تذكرى منظر الوادى ، ومجلسنا
على الغدير ، كمصفورين في الوادى
والغصن يحنو علينا رقة وجوى
والماء في قدمينا رائح غاد
تذكرى نغمات ها هنا وهنا
من لحن شادية في الدوح أو شاد
تذكرى موعدا جاد الزمان به
هل طرت شوقا؟ وهل سابقت ميعادى؟
فنت ما نلت من سؤل ، ومن أمل
ورحت لم أحص أفرأحي وأعيادى

نرى هذه القصيدة تخضع لقسمين متقابلين واضحين :

القسم الأول : لوعة الفراق ، في الحاضر : الأبيات : ١-٣

فالامر هو عماد الأغنية ؛ ويؤكد فيها ذلك :

أو الذي في قوله :

تمر من المعازل والجبال
بعمال فوق عال ، خلف عبال^(٥٦)

إنَّ العنصر الذي يتردد يكون هو ذاته في المنزلتين ، ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه ؛ فليس الفرق بين الاستعمالين فرقا مفهوميا وإنما هو تأثيري . وهو يعود إلى مسألة الحدة ؛ فالترديد يضمن تضاعف الحدة ؛ والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد .

ويرى الباحث أنَّ الترديد يحقق في العملية الواحدة التجوز ، وفي الوقت نفسه يحوِّله ؛ إنه يحقق التجوز بفضل الترديد (لأنَّ الترديد محظور في الكلام الشري) ، ويحوِّله بفضل تغيير العامل (إذ العامل في الاستعمال الأول : المفهوم ، وفي الاستعمال الثاني : التأثير) . إنَّ الترديد لا ينجح ولكنه يعبر ؛ لذلك كان الكلام الذي يخضع للترديد كلاما تأثيريا . وبذلك يتضح أنَّ الشعر يقول ويعيد ما يقول ليحقق هدفه الأسمى ، ألا وهو السمو بالكلام ، لا تجديد الكلام ، على غرار ما تم لشوقي في البيت التالي :

لحظها لحظها رويدا رويدا
كم إلى كم تكيد للروح كيدا؟^(٥٧)

حيث ضاق مجال المادة الصوتية (إذ يلخص كامل البيت الكلام التالي : لحظها رويدا كم تكيد ؟) ، واتسع مجال الطاقة الدلالية ؛ إذ الحاصل هو : تنبيه المخاطب مع تحذيره من التسرع (لحظها لحظها) ؛ والإغراء بالتهدي (رويدا رويدا) ؛ والتعبير عن الضجر (كم إلى كم ؟) مما بلغ مبلغا عظيما في الضرر (تكيد ... كيدا) .

إنَّ الكثير من قضايا النص الأدبي التي طرقها كوهين مفتقرة إلى تكملة أو زيادة تهذيب ؛ وليس ذلك إلا لأنَّ صاحبنا صرف همهته إلى البحث في الشعر والطاقة الشعرية أولاً ، لا إلى البحث في النص وقضاياها . فإذا جاء بحثه في النص الأدبي رهين علاقة النص بالإنشاء فلأنَّ الباحث من علماء الإنشاء الذين ما فتئوا ينشدون الفرق الحقيقي بين الشعر وغير الشعر (أو النثر) .

وهكذا انتهى إلى أنَّ الشعر يقوم على منطق الهوية ، في حين يقوم غير الشعر على منطق الاختلاف . ومرجع مبدأ الهوية في رأيه إلى مبدأ التبرير . وعماد التبرير عنده التماثل ؛ وجامع التماثل ظاهرة الترديد ؛ وقوام الترديد الطاقة التأثيرية لا الطاقة المفهومية . وإنَّ الترديد ليعمل في المعنى وفي المعنى وحده ، لا في الأصوات ، حتى وإنَّ صاحب ترديد المعنى ترديد صوت . فليس في النص عنده إلا المعنى ، ولا وحدة للنص إلا في ترديد وحدات معينة فيه ، ولا سياق له إلا ما يكون له من طاقة يحيل فيها بعضه على بعض .

١- المادة : فأربعة من أفعال الأمر متنوعة المادة ، ترد مع فعل النهي الوحيد في القسم الأول ، ولها دلالات متقاربة ؛ وخمسة تشترك في المادة والصيغة والمعنى ، أي أنها تمثل فعلا واحدا مترددا .

٢- الإسناد : أفعال القسم الأول فاعلها عنصر من الطبيعة ، ثانوي الذور في القصيدة (قمرية) ؛ وأفعال القسم الثاني فاعلها المعشوقة (ليلي) .

٣- التوزيع : الخمسة الأولى متفرقة في القسم الأول ؛ والخمسة الباقية :

(أ) تحتل الصدارة في أبيسرات من القسم الثاني ؛ فهي مطالع ، لها أهمية عروضية .

(ب) وترد مفصولة عن بعضها بعضا بمسافات تكاد تكون متساوية .

٤- المعنى : كلها يفيد الحث .

يتضح هكذا أنَّ العوامل كلها تضافرت لتجعل القصيدة كاملة ملخصة في فعل واحد هو فعل « تذكرى » .

فالفعل في هذه الأغنية لم يخرج عن دوره الأصلي في التعبير عن حيوية الأحداث ، لكنَّ الأحداث التي قدَّمت لنا لا تراها نجيا في هذه الأغنية إلا في ذاكرة الشاعر - بمقتضى غلبة الأمر - ولا نجد فيها إلا حدثا واحدا يجيئه الشاعر في حاضره ، هو حدث النداء : « ناديت » .

أما خلو الأغنية من أي دليل على المستقبل ، فيقترون بشيء غير قليل من المرارة واليأس ، يتوج هذه الصيغة التي تنتهي بـ « الأفراح والأعياد » (أفراحي وأعيادي) ، لكنها أفراح وأعياد انطفأت أنوارها منذ زمان ، ولا أثر لأمل في عودتها .

ويلاحظ كوهين بعد ذلك أن ليست عملية الترديد هذه من حيث هي ظاهرة مميزة للنصانية الشعرية فكرة جديدة ؛ إنها موجودة في نظرية جاكوبسون في التكافؤ ، إلا أنَّ جاكوبسون يعد مجالها مفهومية في حين يعده كوهين تأثيريا .

بقي التماثل بين العلامات ، وليس هو إلا الترديد ؛ هو ترديد العلامة المعينة ، أو العلامات المعينة في صلب النص الواحد ؛ هو كالترديد الذي في قول شوقي يخاطب الأستانة :

٤٣ - خلعموك من سلطانهم ، فسلبهم
أمن القلوب وملكها خلعموك ؟

٥٨ - يرميك بالأمم الزمان ، وتارة
بالفرد واستبداده يرميك^(٥٥)

وليس معنى ذلك أن كل غموض يولد الإنشاء ؛ فقد يعلق الغموض بالنص الخبري ، ولكنه لا يتجاوز فيه مستوى الدوال ، فيصبح من العسير مع هذه الدوال تفكيك الرسالة . أما الغموض في النص الشعري فيعلق بالمدلولات . وليس معنى الغموض فيه أنه يخفى المدلول ، ولكنه يحيل القارئ على مدلول غامض . وهكذا لا ينبغي أن يصحب صفة الغموض في النص الشعري أي معنى تهجيني .

ويلحق بتفكير كوهين في النص مفهوم تكامل النصوص^(١١) ؛ وقد عرّج عليه الباحث في غير معرض حديثه عن النص أيضا^(١٢) ، ولم يتوسع فيه بقدر ما توقف عنده لرفع التباس محتمل في تقدير حقيقة وحدة النص ، ذلك أن بعض النصوص قد يكون له وحدة قائمة فيه لتوافر حد أدنى من الإنشائية ، ولكنه يبقى مفتقرا في بعض جوانبه إلى تكملة توجد في نص آخر ، تتوسع بها طاقاته الإنشائية . والرأي عند كوهين أن فكرة تكامل النصوص لا تقضى على إمكانية وجود النص في نطاق محدود ، حتى في هذه الحالة التي تكون فيها بعض جوانبه متعلقة بجوانب في نص غيره ، بل تدل على أن بعض النصوص يقبل حدين : حدا أدنى ، وحدا أقصى .

وهذا يدل مرة أخرى على أن صاحبنا لم يكن همه استقصاء القضايا التي يطرحها النص ، ولا أن يسوي بين ما طرحه منها في التحليل ، بل الاقتصار على درس ما يتصل منها بنظريته في الإنشائية . ولم نعدم فيها - ونحن ندرس النص الأدبي - من أضواء تكشف لنا حقيقته .

بقي حد النص وتقدير وحدته ماديا . وهذان أمران درسيهما كوهين في كتابه في غير مقام بحثه في النص ؛ حيث وضع مشكل القصر والطول في النصوص ، وانتهى إلى أن حدا مضبوطا يتحتم في كل الآثار الأدبية ، وأن هذا الحد مرتبط بوحدة الأثر ، وأن الشعر أخرج إلى هذه الظاهرة من النثر ، لا سيما وأنه يمكن تقدير المسافة الكافية التي تستغرقها القصيدة لتفرز حدا معينا من الإنشائية .

انطلق الباحث من رأي للشاعر إدجار بو^(١٣) ، الذي ذهب إلى أن حد النص ووحدته يتحكم فيهما عاملا الحدة والمدى^(١٤) ، وأن هذين العاملين متناسبان تناسباً عكسياً ؛ فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الحدة فيه ، والعكس بالعكس . فلاحظ كوهين أن هذا الرأي يحتاج إلى تعديل جوهرى ؛ فالعاملان اللذان يتحكمان في حد النص ووحدته عنده إنما هما عاملا : الوضوح / الغموض ، والحدة / الحياد^(١٥) ؛ فكلما قوى جانب الحدة في النص ضعف جانب الوضوح ، والعكس بالعكس . ويرى كوهين أن الحدة يمكن مقياسها ، في حين لا يبدو من الممكن مقياس الوضوح . وقد قام بمحاولة لتقدير درجة الوضوح والغموض في الأثر ، بناها على ظاهرة التقابل ؛ فلاحظ أن الفكرة من الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا أمكننا وضعها في جهاز تقابل . وعناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة بحسب بنية الخطاب الذي ترد فيه . ولما كان الكلام الإخباري قائما أساسا على التقابل ، والكلام الإنشائي مجردا منه ، اتضح أن حدا من الغموض واجب الوجود في النص الإنشائي ؛ فكل شعر يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإنشائية . ولذلك يستحيل ترجمة الشعر أو نقله إلى كلام واضح ، من غير تجريده من إنشائيته .

الهوامش

- (٤) Structure du langage poetique, Flammarion, Paris.
(٥) Litterarite
(٦) ص ٢١
(٧) Mallarme (1842 - 1898)

- (١) La production du texte, Ed. Seuil, Paris.
(٢) Le haut langage, Flammarion, Paris.
(٣) Essais de stylistique structurale, trad. de l' Anglais par D. Delas, Flammarion, Paris.

(٤١) يلتقي كوهين في هذه النقطة بجاكوبسون في نظرية التكافؤ (L'equivalence) ، إلا أنه يختلف فيها معه من ناحيتين أساسيتين ؛ فمجال التكافؤ عند صاحبه المعنى وحده ، وطبيعته تأثيرية لا مفهومية ، انظر ص ٢٠٢ - ٢٠٣ . والملاحظ أن كوهين يسمي التماثل الذي يولد النص الشعري ، والذي يتحكم في إنشائيته ، (المولد التأثيري) ، انطلاقاً من تسمية جريماس (Greimas) مجموعة التكافؤ التي تضمن وحدة النص الدلالية ، (انظر ص ٢٠٣) .

Paul Valery (1945 - 1871) (٤٢)
la recurrence . (٤٣)
non pertinents / pertinents . (٤٤)
l'homophonie . (٤٥)
phonemes . (٤٦)
la prosodie . (٤٧)
syllables . (٤٨)
mots - rimes (٤٩)

(٥٠) وردت في « الشوقيات » ج ٣ ص ١٥٤ ، وقد تحدثنا عن هذه الظاهرة في أطروحتنا « خصائص الأسلوب في الشوقيات » ، باب الثنية .

(٥١) هذه ترجمة للمثال الذي ذكره كوهين .

(٥٢) انظر الملاحظة السابقة .

(٥٣) وتمثل في رأينا حالة من الحالات الواجب إلحاقها بالإتياع .

(٥٤) الشوقيات ، ج ٤ ص ٨٧ ، وهذا شاهد اتطفاً من أطروحتنا أيضاً ، انظر باب الفعل .

(٥٥) « الشوقيات » ، ج ١ ، ص ١٦٣ ، البيتان ٤٣ ، ٥٨ .

(٥٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٠ ، بيت ١١ .

(٥٧) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ١١٨ ، بيت ١ .

Poe, Edgar (1809 - 1849) clarte / obscurite, intensite (٥٨)
/ neutralite .

Intensite / duree (٥٩)

obscurite / clarte, neutralite / intensite. (٦٠)

intertextualite (٦١)

(٦٢) انظر ص ٩٩ و ص ١٦٦ - ١٦٧ من كتابه .

Roland Barthes (1915 - 1980), le degre zero de l'ecriture, (٨)
Editions du Seuil, Paris, 1953.

Unicite (٩)

(١٠) انظر ٧ وما بعدها .

Sequence verbale (١١)

(١٢) ص ٨

(١٣) ص ٨

Operation mystique (١٤)

Docilite (١٥)

(١٦) انظر ص ١١ وما بعدها .

Mot isole (١٧)

Mot - clef (١٨)

signifiante (١٩)

(٢٠) Paragramme انظر ص ٧٥ - ٨٨ .

Discursive (٢١)

Lineaire (٢٢)

Referentielle (٢٣)

Ferdinand de Saussure (1857 - 1913). (٢٤)

Hypogramme (٢٥)

Le seme (٢٦)

(٢٧) انظر ص ٨٩ - ١٠٩ .

Theorie de la Poeticite (٢٨)

Axe paradigmatic (٢٩)

Axe syntagmatic (٣٠)

(٣١) مبدأ النفي (principe de negation) ، ومبدأ الشمول :

(Principe de totalisation)

la convenance du predicat au sujet (٣٢)

"Correspondance" Pathetique. (٣٣)

(٣٤) المقدمة ، ص ٣٥ - ٣٦ .

(٣٥) فصل « النص » ، ص ٢٠١ - ٢٤٢ .

(٣٦) الفصول ص ٤١ - ١٩٨ .

Syntagme (٣٧)

Motivation (٣٨)

contiguite / similarite (٣٩)

(٤٠) ص ٢٠٢ ؟

عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية نموذج تحليلي من يوسف إدريس

حسن المينا

لم يزل التحليل اللغوي والأسلوبي للقصة القصيرة والرواية في اللغة العربية عناية كافية^(١) . ومع الاعتراف بأهمية مناهج أخرى في الدراسة الأدبية فإن الحاجة تظل قائمة إلى البحث في لغة الأدب وأساليبه ؛ ذلك أن اللغة هي عصب العمل الفني الذي يعتمد عليه في وجوده واستمراره .

وتنهض هذه المقالة بإعادة طرح للمشكلة النقدية من زاوية لغة العمل الفني وأساليبه ، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصري معاصر هو يوسف إدريس ، بوصفه نموذجاً جيداً لاستعادة تاريخ القضية اللغوية في ضوء الجهود التي بذلت في تحليل لغته وأساليبه . ومن ناحية أخرى تأخذ الدراسة الحالية على عاتقها تقديم أسلوبيين من أساليب القصص التي يهتم بها النقد الأوربي المعاصر ، هما : المونولوج المروي narrated monologue والإدراك المتمثل represented perception . وأخيراً يحاول الدارس أن يحلل قصة قصيرة ليوسف إدريس « على ورق سلوفان » من متعلق لغوي وأسلوبي ، يضع في حسبانته التكنيكن المشار إليهما . وجددير بالذكر أن كاتب هذه السطور معنى بشيئين أساسيين يمثلان إطار هذه الدراسة : الأول ؛ هو تحديد المشكلة ، والآخر ؛ ربط الجهد المبذول هنا بجهد باحثين آخرين اهتموا بالمشكلة ، سواء في اللغة العربية أو الإنجليزية . وسوف يشار إلى الباحثين الآخرين في متن الدراسة أو في هوامشها على السواء .

١ - ٠ عن اللغة في نقد يوسف إدريس :

إن النموذج الذي نلقى عليه الضوء هنا هو يوسف إدريس ؛ وهو كاتب مصري نالت أعماله شهرة واسعة بين جمهور المثقفين والدارسين ، عرباً كانوا أو غير عرب . فإذا حاولنا أن نستعرض الجهود العلمية التي بذلت في بحث لغة إدريس وأساليبه وجدناها - على قلتها - تكاد تستغنى استحياء ، إما في كلمات عابرة تذكر في نهاية بعض المقالات التي تتناول بعض قصصه^(٢) ، أو في كلمات مشابهة ، تذكر في بعض الكتب والرسائل العلمية التي خلصت لمناقشة أعماله الفنية^(٣) . لقد كانت القضية في مثل هذه المقالات والكتب والأبحاث تنزلق - من ناحية - إلى مشكلة الازدواج اللغوي في اللغة العربية ، ومناقشة هذه المشكلة من الناحية النظرية ، كما أنها - من ناحية أخرى - كانت تنتهي إلى الانتصار للغة الفصحى ، وذلك بدافع من الغيرة على لغة القرآن الكريم ، والدفاع عنها في معظم الأحيان .

١ - ١

إلى لغة إدريس ربما كانت على يد الناقد العراقي « عبد الجبار عباس » في شكل تعليق على مجموعة « لغة الآي آي »^(٤) ، ثم في مقالة أكبر

ومهما يكن من أمر ، فربما كان يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة والرواية^(٥) حظاً في عناية بعض الدارسين بلغته . وأقدم إشارة حقيقية

الدراسات التي حاولت معالجة قضية الأسلوب عند إدريس ، برغم أنه — أي إدريس — « قد كشف عن أسلوب شخصي لا تخطئه العين — أسلوب يتميز بحيوية وبداهة ، وبساطة — منذ مراحل المبكرة في الكتابة »^(١٣).

وصومبيخ يلاحظ انتشار مفردات العامية وأبنياتها في السرد عند إدريس ، ويلاحظ كذلك أن كلمات وتراكيب من الفصحى تكتسب ظلالة من المعنى من العامية . وقد سُمي عبد الجبار عباس مثل هذه العبارات « فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة »^(١٤) . ولكن صومبيخ يرى — من ناحية أخرى — « أن الجمل المكتوبة في الفصحى تكشف عن تأثر في بنائها من قبل العامية . وهو يلاحظ — في نطاق التركيبات — وجود بعضها المترجم من الإنجليزية خاصة »^(١٥).

أما عن الحوار في الأعمال الأولى لإدريس ، فيلاحظ صومبيخ أنه « إما عامي تماما ، وإما خليط بين العامية والفصحى — إختلاصا لمبدأ السواقعية . ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى في الأعمال الأخيرة ، خاصة « بيت من لحم » ؛ فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص ، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضا في السرد . كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار . الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري لحالة من المواجهة الإنسانية المعقدة » . ويؤكد صومبيخ « أن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد انشأه في أعمال إدريس الأخيرة ، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة » . وصومبيخ على وعي بأن « العامل الحاسم في اختيار المستوى اللغوي ليس أمة المتحاورين ، وإنما غط الكتابة في سياق بعينه ، ووظيفة الحوار في النسيج السردى ، هما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار »^(١٦).

ويمضي الناقد في تعرف ما يشبه الثورة الأسلوبية في أعمال إدريس الأخيرة ، خارجة عن روح الأسلوب الفصيح : جمل قصيرة متناصلة ، على عكس الجمل الطويلة في الأعمال الأولى . ومن ملامح هذا الأسلوب الجديد تكرار الفعل في الجمل القصيرة : « وما نحن نظير ، وبالعربية وبك أظير ، ألامس الأرض وأظير »^(١٧) . كما نلاحظ ظاهرة جديدة هي تركيب الجملة الذي ينتهي بالفعل . ويقول الناقد عن هذا التركيب إنه غير تقليدي ، وغير ملحوظ في الفصحى ، بل إنه نادر حتى في العامية المعاصرة^(١٨) . وهو يرى أن هذا التركيب يحدث في سياقات بعينها ، ويعطى مثلا من قصة « بيت من لحم » (عصر الجمعة بجىء ، بعصاء بنقر الباب ، ولليد الممدودة يستسلم ، وعلى الحصرير يتربع ، ...) . وقد ضرب مثلا آخر حيث المفعول يأتي أولا : (ماء المس . ماء أرى . ماء أسمع)^(١٩) . وقد تختلف مع صومبيخ في رد هذا الأسلوب إلى الفصحى^(٢٠) ، ولكن الأكثر أهمية أن الناقد يرى في وفرة هذا الأسلوب عند إدريس إمكانا للقول بوظيفة محددة لهذا النوع من التركيب . ومن المحتمل أن تكون هذه الوظيفة هي أنه يضخم الشعور بعالم لا معقول ذي منطق معكوس . إن ظهور فقرة كاملة محملة بجمل مقلوبة رأسا على عقب ، لا تكاد تفشل في إعطاء إيقاع بعدم الانسجام والتناقض — نظراً لأن نظام الجملة مقلوب ثمانيا عما هو عليه في الفصحى . والتفسير الآخر لهذا الأسلوب هو أن الفعل فقد أهميته تماما في مثل هذا السياق^(٢١).

إن الظاهرة التي تؤكد وظيفة الأسلوب المذكور تبرز بظاهرة

بعنوان « اللغة عند يوسف إدريس »^(٢٢) . وعلى الرغم من أن مدخل عبد الجبار إلى لغة إدريس كان مشكلة اللغة العامية والفصحى ، فإن تناوله النقدي يتميز بوعي أدبي متقدم ، جنبه الوقوع في مشغلة الغيرة والدفاع .

لاحظ عبد الجبار عباس أن يوسف إدريس ينجح في « النفاذ لأعمق الحقائق التاريخية عن حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الرتيبة وأشبائهم الصغيرة ، بروحها بلغتهم الصادقة النابضة ، ووفق عن طريق التصاقه الحميم بتلك الحياة ، في عوالمها التي نلمسها في الأدب الذي لم يتح له النضج والتكامل بين القصص وأبطال قصصه »^(٢٣) . وهو يبرر اتخاذ مشكلة العامية والفصحى مدخلا لدراسة اللغة عند إدريس ، بأن « العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدته إلى السرد ؛ فليس يوسف إدريس بالمفصح دائما حين يقص (إذا فهمنا الفصحى على أنها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب) ، وهذا لا يعنى بالضرورة أنه عامي اللغة ، كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين ، ... إن هذا الخلق الجديد للغة لا يقترن دائما بتحويل لغة الشخص العامية إلى فصحى (...) وإنما يتخطاه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة ؛ أي أن الخلق هنا ليس تحولا من لغة إلى أخرى ، ولكن خلق مستوى جديد ورفيع في اللغة نفسها »^(٢٤) . وهذا المستوى الجديد « لا ثنائية » فيه بل هو « جزء من السياق ، وعنصر من عناصر الأداء القصصى عنده »^(٢٥) . ويشير عباس مرة أخرى إلى أنه من خلال هذه اللغة « تتحد شخصية القصص الفنية بشخصية بطل القصة ... ونلاحظ امتزاج العبارة بالحدث بالشخصية ؛ وهذا ما يدل على أهمية الصدق في تناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من حداثتها ... »^(٢٦).

وأخيرا فإن « هذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها ، بل من إسهامها في خلق أدب جيد رفيع ؛ وإلا فهي في القصص التي يبسط فيها مستوى القصص ، تبقى مجرد أسلوب أو نهج يلتزمه الفنان دون أن ينطوى على أهمية خاصة يعزل عن مستوى القصة »^(٢٧).

والنقاط المهمة الثلاث المستخلصة من عمل عباس هي : (١) حرص إدريس على « الجمع بين الفصحى والعامية جمعا ... ينطوى على التوفيق الفني الذي يذيب بينهما الحدود فإذا هما لغة جديدة »^(٢) أهمية هذه اللغة في خلق أدب جيد رفيع ؛ (٣) تتحد فيه شخصية القصص بالشخصية الفنية في القصة . وعلى نحو ما رأينا يؤدي الكلام عن اللغة في العمل القصصى إلى الكلام عن التكنيك الذي يستخدمه القصص في علاقته بالشخصية داخل العمل الفني .

١ - ٢

ولسوء الحظ لم يتح لهذه الخيوط اللغوية والأسلوبية أن تنمو وتمتد في نسيج النقد الأدبي عندنا بصورة تجعلها تزدهر وتؤدي إلى قراءة عميقة للأدب المعاصر . ومهما يكن من أمر ، فقد أمسك بالخيوط أحد الباحثين المهتمين بالأدب العربي ، هو ساسون صومبيخ الذي نشر بمجلة الأدب العربي التي تصدر في هولندا مقالة بالإنجليزية عنوانها « اللغة والموضوع في قصص يوسف إدريس القصيرة »^(٢٨) . وهو يردد — في بداية مقالته — الملاحظة نفسها السالفة الذكر ، حول قلة

وقرب نهاية هذا الجزء يرى كوبر شويك أن القاعدة هي أن يرد إدريس الحديث المباشر إلى العامية ، على حين يحتفظ بالعربية المعاصرة في أجزاء السرد . ولكن ثمة تحولا ملحوظا إذا أهمية قد حدثت في السبعة عشر عاما التي تفصل بين ظهور أولى مجموعات إدريس القصصية (أرخص ليال - ١٩٥٤) ومجموعة (بيت من لحم - ١٩٧١) ؛ فعلى حين أن القصص المبكرة تمتاز بتعبيرات عامية (شعبية) وكلمات دارجة حتى في السرد ، فإن العكس هو الحادث في قصة « بيت من لحم » : حيث لا نجد هنا جزء السرد فقط ، بل الحوار أيضا مكتوبا باللغة الفصحى (ما عدا عبارة « يا عيب الشوم » في ذلك الحوار) . ويعتبر كوبر شويك على هذا الموقف المتعاكس بأنه في كلتا الحالتين يتعلق الاختيار اللغوي ، بشكل لا يتفهم ، بمعنى القصة . فالحجوبة والقوة اللتان تثيرهما حياة الناس العاديين سيكون من الصعب التعبير عنها بدون إدخال حوارات وتعبيرات مشتقة من العامية المصرية . وأما التأثير الرصين إلى حد ما ، وتقليدية الفصحى ، من ناحية أخرى ، فتبدو أكثر التصاقا بالمحيط غير الحقيقي ، وبالرمزية التي كتب بها كثير من القصص في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات . ولهذا فإن تضال تردّد التعبيرات المصرية المتميزة هو مؤشر لتغير عميق في نظرة إدريس الفنية (ص ١٢١) .

في الجزء الثاني من حديث كوبر شويك عن لغة إدريس وأساليبه يشير المؤلف - معطيا أمثلة من قصص لإدريس - إلى أن إدريس يستخدم بشكل متزايد في أعماله المتأخرة (منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات) التناقض والسخرية وسيلة لإبراز اللامعقولة في الظروف الموجودة والاحتجاج عليها ، وأن هذا جزء من مدخل إدريس الجديد إلى القصة ، الذي ظهر عنده في الستينيات . ويرى أن هذا التطور قد حدث معاصرا لما سماه إدريس بـ « التخلص من آخر التأثيرات للحدوة ، وتحرير نفسه من تأثير جوركي وتشيكوف » (ص ١٦٤) ، كما وظّف الاستخدام اللغوي في إعطاء جو من التواطؤ والغش والإحباط في قصصه الأخيرة (ص ١٦٥) .

وعن الجوانب الأسلوبية ، يلاحظ كوبر شويك ما لاحظته صوميخ حول قصر جمل إدريس في قصصه المتأخرة . ويرى هذه الظاهرة من أهم الملامح اللافتة للانتباه عند إدريس (ص ١٧٠) . ولكن أن نقابل بين هذه التركيبات شبه التكتيكية paratactic والتنظيم تحت التكتيكي hypotactic للقصص المبكرة عنها لا يبدو أمرا مبررا في رأي كوبر شويك ، حيث يلاحظ أن المثل الذي أعطاه صوميخ من قصة « أرخص ليالي » لا يختلف كثيرا عن جمل موجودة في قصة « بيت من لحم » (انظر ص ١٧٠ وهامش رقم ١٦٩ من الصفحة نفسها) .

ثم يلاحظ كوبر شويك عند إدريس أسلوبا يقوم بوظيفة مشابهة لوظيفة الجمل القصيرة ؛ هو أسلوب anadiplosis ، ويعني تكرار الكلمة الأخيرة من كل جملة في بداية الجملة التي تليها (ص ١٧٠ - ١٧١) . ويرى أن الميل نحو تركيبات طويلة وأكثر اضطرابا في تركيبها النحوي قد بدأ يُعكس بشكل تدريجي بعد سنة ١٩٦٧ (ص ١٧١) . كما يلاحظ وجود التكرار في هذه المرحلة ؛ تكرار الأفعال والعبارات المتشابهة في تركيبها (ص ١٧٢ - ١٧٤) . وكذلك يلاحظ استخدام إدريس للجناح والقافية ، من أجل خلق رنين خاص (١٧٤ - ١٧٥) .

أخرى ، حيث الأسلوب لا يختلف مع الفصحى في هذه المرة ، ولكنه يقع تحت غطاء استعاري أو لغة فنية . والأسلوب الجديد ينقسم إلى قسمين : (١) تعبيرات متناقضة في المرحلة الأولى من أعمال إدريس ، من مثل : « انتصار الهزيمة » . ولكن هذه التعبيرات قليلة ، ودالة بشكل مباشر . و (٢) في المرحلة الثانية تكثر التعبيرات المتناقضة ظاهريا ، وهي ذات قيمة موحية وليست مباشرة . والتناقض هنا أكثر تعقيدا ، ويحمل بظلال من المعنى ، حيث تعكس التعبيرات الحاملة له اللامعقولة وانكسار المنطق : « قاعك القمة » إشاعات النور غير المرئي (٢٢) . وأخيرا يظهر هذا الأسلوب المتناقض أو اللامعقول نفسه أحيانا في استخدام بعض الأدوات التي تثقل إحساسا بالمقابلة والاستثناء والمحدودية أو التحفظ ، من مثل استخدام « لكن - كأنها » ، « وإن كانت - لكن » . . . برغم (٢٣) .

وهكذا توجهت مقالة صوميخ إلى رصد بعض الظواهر الأسلوبية التي استخدمها إدريس وجربها في قصصه القصيرة . وبالإضافة إلى ذلك حاول أن يعلل هذه الظواهر من خلال السياقات المستخدمة فيها . ويمكن القول - في هذا الصدد - إن تغير الموضوع استتبع تغير الأسلوب وليس العكس . وقد بدت هذه الحركة التطورية واضحة بصورة مثيرة للاهتمام عند يوسف إدريس .

١ - ٣

ومن الأعمال الأخيرة المهمة التي تناولت أعمال يوسف إدريس وأشارت إلى لغته كتاب صدر بالإنجليزية في لندن هولندا أيضا ، وهو بعنوان « قصص يوسف إدريس القصيرة - مؤلف مصري معاصر » (٢٤) - من تأليف كوبر شويك . وفي هذا الكتاب فصلان عن اللغة عند إدريس : الأول يتبع كلام المؤلف عن المرحلة الواقعية عند إدريس ، ويعطى المؤلف هذا الفصل عنوان اللغة (١١٤ - ١٢٤) ؛ والثاني يمثل جزءا ثانيا من الفصل الرابع ، الذي يتكلم فيه المؤلف عن القصص الأخيرة عند إدريس . وفي هذا الجزء المعنون بـ « الموضوع والتكتيك » يتكلم المؤلف عن جوانب موضوعية وبنوية (١٦١ - ١٧٠) ، وجوانب أسلوبية (١٧٠ - ١٨٠) ، ثم عن طريقة السرد واللغة (١٨٠ - ١٨٤) ، ثم يقدم ملاحظات متنوعة (١٨٤ - ١٩٠) ، يتكلم فيها عن تدخل المؤلف في القصة ، والصورة ، وبعض جوانب النص الأسلوبية والبنوية .

أما ملخص ما قاله المؤلف في الجزء الأول من كلامه عن لغة إدريس فهو أن اهتمام إدريس بالعامية في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتأثير الواقعية الاشتراكية (٢٥) ؛ وهو ما ألح إليه عبد الجبار عباس وأشار إليه صوميخ من قبل . ولكن كوبر شويك يضيف كراهية إدريس للسلطة اللغوية والأدبية في مصر ، ممثلة في مجمع اللغة العربية (ص ١١٥) ، كما يشير إلى خلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحدا من أبناء الطبقة المتوسطة ، ويرى أيضا أن مزاج إدريس الأدبي ، وشخصيته العملية بما هو طبيب ، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوي . وبطبيعة الحال تطور الحديث هنا إلى مشكلة انعاسية والفصحى وموقف إدريس المعلن منها في أحاديته وردوده على ناقدية في هذا الصدد .

يفحص متزامنا مع جوانبه الاجتماعية واللغوية ، وصارت اللغة العامة - على سبيل المثال - لا تقوم بدور في هذا الأسلوب أكثر من إضفاء شيء من الحيوية على الأسلوب ، وتجنب إعطاء الانطباع بالجمود (انظر ص ١٢١ و ١٨١) . يضاف إلى ذلك بعض الأخطاء التي لم يكن لصاحب هذا الجهد الكبير أن يقع فيها ، من مثل الاضطراب بين الضمير الأول - أي ضمير المتكلم - والضمير الثالث - أي ضمير الغائب . كما أن مفهومه لتيار الوعي يبدو مضطربا ، على نحو ما بينا في الهامشين رقم ٢٦ و ٢٨ .

١ - ٤

وربما كانت آخر الدراسات العلمية التي تناولت لغة يوسف إدريس البحث الذي قدمه كاتب هذه السطور إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة جزءا مكملًا لمواد الدراسة للحصول على درجة الماجستير في الآداب (مايو ١٩٨٢) . والدراسة بعنوان « مستويات اللغة في كتابات يوسف إدريس » ؛ وهي باللغة الإنجليزية (٢٩) .

وقد توجهت هذه الدراسة لبحث مستويات اللغة في كتابات إدريس أساسا إلى محاولة الإجابة عن السؤال حول اللغة المستخدمة في العمل الفني من أجل التعبير واقعا عن مجتمع ما .

وهكذا فإن أعمال إدريس الأدبية ، ومستويات اللغة المستخدمة في هذه الأعمال ، يصبحان - من هذا المنطلق - وجهين لعملة واحدة . وهذه العملة تمثل المجتمع المصري بظروفه الاجتماعية والثقافية والنفسية (٣٠) .

ولأن البحث تطبيقي في أساسه فإن الاقتباس منه يصبح أطول مما تسمح به الحدود المرسومة لهذه المقالة . ولكن ربما أشرنا إلى أهم النقاط التي يتناولها ، وربما أفدنا كذلك من بعض التحليلات الموجودة فيه ، عندما نصل إلى الجزء الأخير من المقالة الراهنة .

وينقسم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة وملحق وبibliography عن أعمال إدريس .

ويلاحظ الباحث في المقدمة أن الدراسات السابقة عن لغة إدريس تميزت بميزتين : الأولى ؛ أن هذه الدراسات كانت محدودة في العدد ، وتعاملت أساسا مع قصصه القصيرة ؛ والأخرى ؛ أنها كتبت تقريبا على يد نقاد غير عرب ، أو أنها كتبت باللغة الإنجليزية (الصفحة ج ، د من المقدمة) .

أما في الفصل الأول : « استخدام العامية المصرية في الأدب الحديث - مدخل نقدي » فيراجع الباحث المشكلة التي تمثل خلفية تقليدية للدراسة ؛ أي استخدام العامية في الأدب منذ بداية القرن العشرين حتى إدريس . وهذا الفصل (١ - ٣٢) بمثابة مقدمة للدراسة ، قصد بها تقديم مراجعة نقدية وتاريخية لعدد من الأعمال الأدبية التي تعاملت مع هذه المشكلة ؛ بمعنى أنها لم تكن بالدخول في جدل الذي ثار بين النقاد حول المشكلة ، وإنما عيّنت بتبين وعي الكتاب المبدعين أنفسهم حول المشكلة على المستوى النقدي والإبداعي معا (٣١) . وقد حصر الباحث الموضوع هنا في ثلاث

ومرة أخرى يتفق كوبر شويك مع صومخ في علاقة بعض قصص إدريس الأخيرة بـ « عالم لا معقول » و « منطق معكوس » ، ولكنه يختلف معه في أنه ليس ثمة داع لافتراض وجود علاقة سببية مباشرة بين هذا التطور في نظرة إدريس الفنية والقلب المتكرر بشكل فائق ، على مستوى التركيب النحوي ، لنظام الجملة المنظور إليه بما هو شكل عادي من قبل النحويين القدامى . فمن الممكن - في نظر كوبر شويك - أن نفكر في أسباب أخرى أكثر وضوحا وراء هذه الظاهرة المثيرة في أحدث أعمال إدريس (ص ١٧٧) . ويرجع كوبر شويك هذا القلب في نظام الجملة إلى تأثير الصحافة على العربية المعاصرة ، وتأثير العامية ، ومحاولة إدريس التخلص من قيود نحو الفصحى فيما يختص بنظام الجملة ، حتى يمكنه أن ينوع أسلوبه ، ويحقق قدرا أكبر من التعبيرية . وقد اتصل بذلك ميله العام إلى تجنب الجملة الفعلية ، واستخدام الجملة الاسمية (ص ١٧٨ - ١٧٩) . ويبدو أن إدريس قد أفاد من مثل هذه التراكيب غير التقليدية بشكل أولي ، من أجل تحقيق شاعرية في التعبير ، وفي الوقت نفسه لتجنب إعطاء الانطباع بالتقليدية التي يمكن أن تؤدي إليها اللغة المجردة الرمزية .

ويرى كوبر شويك أنه في مثل هذه القصص (حلاوة الروح - على ورق سلوفان) وغيرها ربما كان تكاثر الجمل الاسمية على صلة باستخدام تكنيك تيار الوعي (ص ١٨٠) (٣٢) .

أما عن طريقة السرد واللغة فيلاحظ كوبر شويك أن التطورات الأسلوبية وغيرها ، المشار إليها ، تناظرها انتقاله فيما يسمى بشكل عام بـ « وجهة النظر » . فالقصص التي نشرها إدريس في جريدة المصري في ١٩٥٣ وعددها ست عشرة قصة ، كانت أربع عشرة منها مكتوبة في أسلوب شبه موضوعي quasi-objective ، حيث يفترض المؤلف ، عند وصفه للشخصيات من الداخل ، سعة معرفية . وأما القصتان الأخريان فضمير المتكلم فيها يتدخل في سياق الكلام ، ويقطع السرد . وبعد حوالي خمس عشرة سنة انعكس هذا الوضع ؛ ففي بيت من لحم (١٩٧١) يستخدم الضمير المتكلم في ثمان قصص قصيرة من اثني عشرة قصة (٣٣) .

وثمة اختلافات أخرى في تقديم المادة القصصية ؛ ففي القصص الواقعية في الخمسينيات ، يحتفظ الفعل بخطوة مع حركة الزمن المتدفقة إلى الأمام (أرخص ليالي) . وقد استغل هذا المدخل فيما بعد كثيرا بوصفه نوعا من متابعة التكنيكات « الحديثة » ، مثل الفلاش باك (النداهة - ١٩٦٨) و (أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور ؟ - ١٩٧٠) .

وهناك ميزة أخرى كانت خاصة بالقصص المبكرة ، هي الحوار الطبيعي ؛ وقد أخذت تتضاءل في أثناء تطور أسلوب إدريس ليصبح أكثر استطرادا ، ولترد الشخصيات بشكل متزايد إلى صور رمزية . وأخيرا في مجموعة (بيت من لحم) تأخذ - إلى حد ما - مكان الحوار وتدخل الراوي لغةً أثيرية أكثر منها لغة صانعة للصور . وعلى سبيل المثال قصة « بيت من لحم » ، حيث استخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم وتكنيك تيار الوعي (٣٤) . (ص ١٨١) .

ومن الملاحظ أنه برغم إعطاء كوبر شويك الخلفية الاجتماعية أهمية كبيرة في تحليله لقصص إدريس القصيرة ، فإنه لم يعن بربط هذا التحليل بملاحظاته اللغوية والأسلوبية . وهكذا فإن أسلوب إدريس لم

النقدى من الوقوع في أسر عناوين تتميز بأنها عامة وغامضة وموحية بالحدثة ، في حين أنها ارتداد إلى الموقف النقدي التقليدي أو استمرار له ؛ وهذا ما أشرنا إليه في الجزء السابق (٣٣) .

٢ - ١

تقول لوريل بريتن (١٩٨٠) (٣٤) في تقديمها لبحثها عن أسلوب الإدراك المتمثل *represented perception* - دراسة في الأسلوب القصصى ، إن النقاد قد اهتموا منذ زمن طويل إلى تكنيك روائى عُرف باسم الكلام والفكر المتمثل *represented speech and thought* ، وهذا التكنيك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف الماضى (زمن الحكاية) وضمير الغائب . وهو يعبر أيضا عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية . إن هذا الأسلوب ، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة ، يحدد بلامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معا ، كما يحدد بإشارات شكلية في السياق القصصى . في هذا الأسلوب يستطيع المؤلف ، بشكل مباشر ، أن يتمثل ، بدلا من أن يقدم أو يقرر ، السوى بدون أن يتضمن ذلك حديثا داخليا للشخصية .

وهناك تكنيك مشابه لهذا ، يستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من السوى ، أى إدراكات الشخصية للعالم الخارجى . واسم هذا التكنيك « الإدراك المتمثل » *represented perception* ، وهو يشبه التكنيك الأول من حيث وجود ملامح لغوية مشتركة بينهما ، ولكنه يتميز بلامح خاصة به كذلك . وينهض هذا التكنيك الأخير بالربط بين العالم الداخلى والعالم الخارجى والمزج بينهما في النص القصصى : فالعالم الفيزيائى ، الذى يعبر عنه عادة في وصف من قبل المؤلف ، يصبح إدراكات حسية في وعى الشخصية . الإدراك المتمثل *represented perception* يقدم أيضا البديل الوحيد للتقرير غير المباشر عن إدراكات الشخصية . أما بالنسبة لتكنيك الكلام والفكر المتمثل *represented speech and thought* فإن المؤلف يستطيع أن يتمثل إدراكات الشخصية بشكل مباشر ، دون أن يوحى ذلك بحديث داخلى للشخصية . ومهما يكن من أمر فإننا سنرى أن بريتن Laurel Brinton سوف تنتهى إلى اعتبار هذين التكنيكين جزئين متكاملين في أسلوب قصصى متماسك . (ص ٣٦٣)

٢ - ٢

ولكن لنمسك الخيط من أوله ، حيث نحدد المصطلح في سياقه التاريخى ، وعلاقته بالجدل النقدي في مناهج أخرى لغوية ، ثم في علاقته بتيار الوعى . لقد تناول عدد من النقاد التكنيك الأول ، بصفة خاصة ، بالدرس والتحليل ، وهناك مقالة كتبها الباحثة دوريت كون Dorrit Cohn (١٩٦٦) (٣٥) ، عنوانها « المونولوج المروى : تعريف بأسلوب قصصى » ؛ وهى تقصد بالمونولوج المروى *represented monologue* ما قصده بريتن بـ *represented speech and thought* . والباحثان تشيران في مقالاتيهما إلى التسميات الأخرى التى عرف بها هذا الأسلوب ، بخاصة في اللغة الألمانية ، مثل : *erlebte Rede* (الحديث المجرب) ، وفي اللغة الفرنسية

نقاط ، هى : (١) الدعوة إلى أدب مصرى محلى ؛ (٢) مفهوم « الواقعية » ؛ (٣) الاستخدام الفعل للعامة المصرية في الأدب . وقد بحثت هذه النقاط الثلاث في نطاق القصة القصيرة والرواية والمسرحية .

أما الفصول (٢ - ٥) فتتمثل تطبيقات أو تحليلات لأعمال إبداعية مختلفة لإدريس ، حيث تبحث الاستخدامات اللغوية تحت تصنيفات نقدية من مثل الفصل الثانى وعنوانه « وجهة النظر بين الراوى والشخصيات » (٣٣ - ٥٤) ، حيث يتعامل الباحث مع طريقة اقتراب لغة إدريس من الاختلاف في « وجهة النظر » بين الراوى والشخصية . وينتهى هذا الفصل إلى أن استخدام إدريس للتعبيرات العامة داخل السرد في شكل تكنيكات فنية خاصة به ، قد ساعد على إبراز وجود الشخصية في الموقف ، على حين أن الراوى تجنب استخدام مثل هذه التعبيرات العامة عندما أراد أن يعطى وجهة نظره هو في الموقف نفسه داخل السياق .

وفي الفصل الثالث : « لغة إدريس بين التحيز والتعميم » (٥٥ - ٧٤) يبين الباحث في الجزء الأول منه كيف يستخدم إدريس مستوى لغويا بعينه في إعطاء ملاحظاته النقدية داخل القصة ، جاعلا القارىء يرتبط بالسياق بوصفه مشاركا أساسيا ، في عملية قراءة القصة . أما في الجزء الثانى من هذا الفصل ، فيوضح الباحث كيف أن إدريس - بما هو راو - ربما أظهر تحيزه ضد شخصيات بعينها عندما يصفها بتعبيرات عامة مختارة بعناية .

أما الفصل الرابع « الاستخدام اللغوى في الحوار » (٧٥ - ٩٣) فمكرس لفحص مستويات اللغة في الحوار داخل مسرحيات إدريس وقصصه القصيرة والطويلة ، أخذا في الحسبان التحولات والتداخلات بين مستويات العربية المختلفة ، رابطا في كل ذلك بين الاستخدام اللغوى والمعنى في المسرحية ، والقصة القصيرة والطويلة . فإذا ما جئنا إلى الفصل الخامس (٩٤ - ١٠٠) وجدنا ثلاثة أشكال من كسر المألوفية *defamiliarization* . يتعرض البحث هنا لاستخدام « الكليشيهات » والأمثال والتعبيرات الفصحى والعامة ، وأسلوب الـ *anadiplosis* ، وتيار الوعى .

وهذه الأشكال الثلاثة محللة بوصفها نوعا من كسر مألوفية المعنى في العمل الفنى عن طريق كسر مألوفية التعبير ، أو استخدام تكنيك أدبى معين بشكل مفاجئ داخل السرد ، من أجل إطالة إدراك القارىء ، ومن ثم إعطائه فرصة للوصول إلى فهم أفضل للمعنى خلال عملية القراءة (٣٦) .

٢ - ٣ من التكنيك في العمل القصصى والروائى

إن الحديث عن لغة العمل الفنى يقود - على نحو ما رأينا - إلى النظر في أساليبه التى توظف هذه اللغة في شكل تكنيكات أدبية لها ملامحها التى يسعى النقاد إلى تحديدها من خلال تحليل الأعمال الأدبية . ومرة أخرى لا يجد الباحث بدا من الإشارة إلى القلة الواضحة لمثل هذه الدراسات التى تساعد على فهم العمل الفنى من داخله ، أى من خلال اللغة والأساليب المستخدمة فيه . إن أهمية مثل هذه الدراسات وغيرها ، الواضحة في منطلقاتها النظرية ، تكمن في أنها تنقذ الدرس

الغرض والتأثير الفني لهذين المنهجين . وأخيرا فإن استخدام هذا الأسلوب مهم في تطور شكل الرواية الحديثة ومضمونها ، بقاها غير الفضولي ، أو المفقود ، ويسردها الموضوعي ، وفي الوقت نفسه به وتحولها الداخلي ، (inward turning) ، أو تأكيدها أفكار الشخصيات وشعورها .

إن البحث في هذه الموضوعات ممتد ؛ وهو يشمل دراسات أدبية عامة ، وأبحاثا عن أسلوب المؤلفين الأفراد ، من مثل جين أوستن ، وديكنز ، وجويس ، وفيرجينيا وولف ، وجوزيف كونراد ، ود هـ لورانس ، وهنري جيمس ، وجوستاف فلوير . ولقد كان المدخل التقليدي لأسلوب الكلام والفكر المتمثل RST مدخلا لغويا ؛ حيث راح النحويون التقليديون يدرسون علاقة الأسلوب بالاشتقاق الممكن من خلال أقرب مظاهره اللغوية ؛ أي الحديث المباشر وغير المباشر . كما أن لغوي مدرسة جنيف ومدرسة فسر كانوا مهتمين أيضا بتحديد الملامح اللغوية للأسلوب . إن أسلوب RST ، مع ذلك ، يدخل أيضا ضمن مسائل واسعة ، خاصة بالنظرية اللغوية ؛ فهو مهم للدراسات اللغوية التي تعنى بالوحدات الأكبر من الجملة ، وفي تحليل الحديث الأدبي ، وفي تحديد قواعد النص النحوية . وهذا له علاقة بمشروعية هذا الأسلوب وأهميته بالنسبة للدراسات البراجماتية أو المتصلة بالنحو الوظيفي ؛ وأكثر من ذلك يسهم في الجدل القائم حول الوظيفة التوصيلية للغة ؛ ذلك أن هذا الأسلوب الأدبي يبدو أنه يسمح باستعمال الضمير الأول (المتكلم المفرد) فقط في السرد الخاص بهذا الضمير ، ولا يسمح أبدا باستعمال الضمير الثاني (المخاطب) . وفيما يتصل باستخدام هذه الأنماط اللغوية المختلفة ، يتضح أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يختص - في تلك الأنماط الخاصة - بنماذج المتكلم / السامع . ولهذا فإن هذا الأسلوب غالبا ما ينظر إليه بوصفه ظاهرة أدبية خالصة . (ص ٣٦٥) .

٢ - ٤

تقول كون (١٩٦٦) إن التحول الداخلي inward turning للرواية - أي تطورها من السرد الملحمي ، أي المغامرة الإيجابية ، والاهتمام الاجتماعي ، إلى التمثل الدرامي ، أي الخبرة الروحية ، والتأمل الاستبطاني - قد تقصت أثره دراسات كثيرة . وفي إطار التطور العام لهذه الدراسات ، يمكن أن ينسب التردد المتزايد للمونولوج المروي narrated monologue (وهو الاسم الذي تطلقه كون على أسلوب RST) - يمكن أن ينسب إلى التنقية المتدرجة في التكنيكات لتقدم الحياة الداخلية في شكل قصص . ولتلخيص هذا التطور كتب أوسكار فالتسل O. Walzel في ١٩٢٥ : « خلال الحديث المجرب erlebte Rede تصبح الحكاية في معناها الأدبي المحدد ذات تمثل حقيقي » ، ومثل كل الابتكارات في التكنيك ، ظهر المونولوج المروي NM بالصدفة مبكرا جدا في الأدب . وقد وجدت أمثلة محدودة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (بصفة خاصة في حكايات لافونتين الخرافية) ، وحتى في ملاحم العصور الوسطى . وأول من توسع في استخدام هذا الأسلوب هي جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) ، التي سردت وعي بطلتها « إمّا » ، وترجمت إيقاع المناقشة الداخلي في نفسها بذكر أن تدع صوت الراوي يتدخل . ويمكن العثور

Style indirect libre (الأسلوب الحر غير المباشر) . وترجع التسمية الألمانية إلى ١٩٢١ ، وقد أطلقها لورك Lorck (٣٧) ، على حين تعود التسمية الفرنسية إلى ١٩١٢ ، وقد أطلقها بالي Bally (٣٨) . أما التسمية الإنجليزية التي تعتمد على بريتن فحديثة زمنيا ، حيث أطلقها بانفيلد Banfield في ١٩٧٧ (٣٨) . وأما كون فقد نحتت المصطلح المشار إليه في عنوان مقالها وإن كانت تشير - ومعها بريتن - إلى المصطلح الألماني والفرنسي طوال الوقت . وسوف آخذ نفسي بترجمة مصطلحي بريتن إلى العربية ؛ أعني : أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، وأسلوب الإدراك المتمثل ؛ وذلك لسببين : الأول ؛ ما تثيره كلمة « المونولوج » في العربية من كونها « حديثا داخليا للشخصية » ؛ وهذا ما تخرص بريتن على القول بخروجه من إطار الأسلوب القصصي ؛ والثاني ما تفيده مادة « مثل » في وزن « تفعل » ، حيث تلمح إلى دور المؤلف الذي يحاول طوال الوقت ألا يتدخل في عواطف الشخصية ، ويكتفى بتمثيلها في حالاتها المختلفة في مثل هذا الأسلوب .

نعرف كون المصطلح الأول - وهي لم تتكلم عن الثاني ، أي الإدراك المتمثل represented perception بشكل صريح وإن كانت أعطت المونولوج المروي بعض صفاته على ما سوف نرى - تعرفه على أساس التسمية الألمانية erlebte Rede (الحديث المجرب) بأنه « يمكن وصفه بإيجاز بأنه ترجمة لأفكار الشخصية في عباراتها الخاصة » ، مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغائب في السرد والاحتفاظ بزمن المؤلف إنه يمكن المؤلف من حكاية الأفكار الصامتة للشخصية بدون قطع في خيط السرد » (ص ٩٧ - ٩٨) . وترى بريتن أنه « على الرغم من عدم اتفاق الباحثين على اسم لهذا الأسلوب الشائع في الرواية الحديثة ، فإنهم - بوجه عام - يتفقون على ملامحه واستخداماته » (ص ٣٦٣ - ٣٦٤) . وقبل أن نعرض لتاريخ المصطلح أو الأسلوب الأول « الكلام والفكر المتمثل » كما عرضت له كون (١٩٦٦) ، نشير إلى سياق هذا الأسلوب من خلال بريتن .

٢ - ٣

لقد أثار أسلوب الكلام والفكر المتمثل (RST) اهتمام الباحثين على نطاق واسع ، لا لأنه أسلوب متغلغل في الرواية الحديثة ، ولكن لأنه - فوق ذلك - يلقي ضوءا على قضايا في النظرية الأدبية ، والنظرية اللغوية ، وفلسفة اللغة ؛ وهي قضايا أكثر اتساعا من تلك المتعلقة بالأسلوبية فقط . ففما يتصل بالنظرية الأدبية ، يتطلب هذا الأسلوب تحديدا أكثر دقة مما يقال بشكل عام عن تدخل المؤلف في النص . ويكتسب هذا الأسلوب أهمية مركزية في المناقشات التي تدور حول مفهوم القاص (أو المتكلم داخل النص) ، كما يكتسب الأهمية نفسها عند مناقشة مفهوم « وجهة النظر » ، خصوصا عندما تطرح أسئلة حول الانتقالات في وجهة النظر ، ووجهات النظر المتعددة ، أو حول التماسك النصي ، وكذلك عندما تستخدم مصطلحات من مثل القاص واسع المعرفة ، أو وجهة نظر الشخص الثالث (أي ضمير الغائب) .

إن أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST يشترك مع نيار الوعي والأسلوب المحاكي في الرواية الحديثة ؛ ومن ثم فهو مهم في تحديد

حال ، إلى رفض أن يكون « الحديث المجرب » مقابلاً لتيار الوعي ، أو هم ينظرون إليه نظرتهم إلى شيء من فضول القول ؛ فمثلاً يؤكد أحدهم « أن الضمير الأول المتكلم ، والضمير الثالث الغائب ، لا يختلفان في إبراز أي شيء ؛ فأننا لا نستطيع أن أرى صلة ذات معنى - مهما قيل - بين زاوية السرد ، أو وجهة القصة ، واستخدام « أنا » أو « هو » ؛ فها يمكن أن يقال بضمير منهما يمكن أن يقال بالضمير الآخر » (٣٩) (ص ١٠٢) . وبناء على هذا الاقتباس يبدو للباحث أنه من الممكن إرجاع هذا الطمس للفرق بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل العمل القصصي إلى سوء فهم لنظرية وجهة النظر . فالجدل في صالح الزاوية الداخلية للرؤية ، كما قررها بقوة هنري جيمس ، وبيرسى لوبوك (١٨٧٩ - ١٩٦٥) ، وجوزيف وارن بيتش Beach ، قاد إلى الاعتقاد بأن الراوي المنفصل غائب من الرواية المسرحية dramatized ؛ وأنه لهذا يعد « الذكاء المركزي » - center-al intelligence هو نفسه الراوي بالمعنى نفسه الذي يتحقق عندما يكون الضمير « أنا » هو راوي القصة بضمير المتكلم .

وربما كان لوبوك هو الذي بدأ سوء الفهم هذا عندما أشار إلى الشخصية التي تنحصر الرؤية فيها من خلال أسماء مثل « المؤلف المسرح » ، أو « المتكلم باسم المؤلف » ، أو « الراوي اليقظ » ، fresh narrator . ولكن برغم هذه الاستعارة المضللة فإن لوبوك نفسه كان واعياً كل الوعي بأنه في روايات الضمير الغائب تتكامل النفس المصورة figural psyche مع « إنسان ما آخر ... ينظر من فوق كتفه » ؛ « إن العين المبصرة هي مع أحدهم في الكتاب ، إلا أن رؤيتها تزداد قوة ، وتضم الصورة أكثر ، وتصبح أكثر غنى وامتلاء ، لأنها تشمل - في الوقت نفسه - صورة المؤلف بالإضافة إلى صنيعة . . . لا أحد يراقب ، ولكن في الحقيقة هناك الآن ذهنان فيها وراء تلك العين ؛ أحدهما هو ذهن المؤلف ... » (٤٠) .

ويقفز هذا النص من لوبوك ليكون وصفاً للموقف القصصي الدقيق الذي كثيراً ما نلقاه في الحديث المجرب . إن مجرد الإصرار على حضور الراوي المتواري عن الأنظار ، وعلى ازدواجية الرؤية التي تتبع ذلك أو غموضها ، يجعلان من الممكن تحديد هذا الأسلوب في ترجمة الوعي بطريقة صحيحة . ومع ذلك فإن نقادا آخرين قد قبلوا بوجه عام مصطلح بيتش Beach « المؤلف من الخارج » Exit Author بوصفه شعاراً للرواية الحديثة . ونتيجة لهذا التبسيط المخجل ، فإنه يصبح أمراً عادياً أن نعدّ الذكاء المركزي هو الراوي ، أو أن نسلم بالإصرار على الاختفاء الكلي لأي راوٍ مهما يكن (ص ١٠٢) .

أما فيما يتصل بالباحثين الأمريكيين فلم يبدأوا - في رأي كون - في تحليل مشكلة ترجمة الوعي في ضمير الغائب في الرواية إلا مع الدراسات الأولى لرواية تيار الوعي . ويقترّب دافيد دانتيير ، في كتابه عن فيرجينيا وولف ، اقتراباً كبيراً من تحديد الحديث المجرب عندما يتكلم عن « موازنتها بين الفكر التفريري والتحويل المباشر غير المراجع للوعي » . ويبدو ، مع ذلك ، أنه بعد هذا من باب الأسلوب الخاص بفرجينيا وولف ، فلا يبين عن وعي بالتكنيك بشكل عام . أما ميلفين فريدمان ، في كتابه « تيار الوعي : دراسة في الطريقة الأدبية » ، فيذكر أن « أسلوب فلوير » هو « الأسلوب الحر غير المباشر » ، وأنه خطوة رائدة لتيار الوعي ، ويلمح مرة أخرى إلى هذا التكنيك في

عمل أمثلة في القرن التاسع عشر نفسه ، من مثل جورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) ، وجورج ميريديث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) .

أما في فرنسا فكان فلوير (١٨٢١ - ١٨٨٠) أول من استخدم هذا الأسلوب بشكل متكرر ومؤثر بدرجة عالية . وفي ألمانيا كان أوتو لودفيج أول من استخدم هذا الأسلوب في منتصف القرن ١٩ في رواية عنيفة اسمها « بين السماء والأرض » . ومن الطريف أن نلاحظ ، في هذا الصدد ، أن لودفيج ، الذي كان ناقداً أفضل منه روائياً ، قد طور نظرية للرواية تدعو إلى شكل « منظرى » Scenic قريب جداً من ذلك الذي دعا إليه هنري جيمس . فمع أول روايات هنري جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) تنتقل إلى حقبة نجد فيها المونولوج المروي يسود العالم كله tout le monde حقاً . أما في الأدب الألماني ، فإن التكنيك قريب جداً في تداعيه مع من يسمون بالكتاب الانطباعيين في نهاية القرن ، خصوصاً مع اشنيتسلر Schnitzler الذي ملا أعمالاً كاملة بكل طرز الحديث الداخل .

وإذا تحركنا إلى القرن العشرين ، فإن « الحديث المجرب » يصبح أسلوباً مصطلحاً عليه ؛ وقد استخدم ، على الأقل بالصدفة ، في معظم القصص المكتوبة بضمير الغائب ، وفي أعمال دوروثي ريتشاردسون (١٨٧٣ - ١٩٥٧) ، وفرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، وجيمس جويس ، الذي عاش ومات بين تاريخي ميلاد وولف ووفاتها ؛ وتوماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) ، وكافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) . وعند ذاك نكون قد وصلنا إلى مركز تيار السرد الحقيقي (ص ١٠٧ - ١٠٨) .

٢ - ٥

أما على مستوى النقد فقد ظل « الحديث المجرب » erlebte Rede في ألمانيا موضوعاً للمناقشة النقدية منذ أن تحدّد لأول مرة في بداية القرن على نحو ما عرف في الأسلوبية الفرنسية باسم « الأسلوب الحر غير المباشر » Style indirect libre ؛ وهو يعد أقل استخداماً ودقة من المصطلح الألماني . وتري كون أن طلاب « الحديث المجرب » كانوا في بداية الأمر نحويين ولغويين ، ولكن منذ أن أخذ البحث الأدبي في هذين البلدين على عاتقه الاقتراب من البحث الفيلولوجي والأسلوبي فإن الظاهرة سرعان ما نوقشت في سياق النثر القصصي على يد باحثين بارزين في الحقل الأدبي ، من مثل ليوسبيتزر LeoSpitzer ، وأوسبكار فالسل ، وألبرت تيوديه Thibaudet .

وفي العقد السادس من هذا القرن برزت في ألمانيا موجة من الاهتمام « بالحديث المجرب » ، ألقت الضوء ليس على هذا التيار القصصي فحسب ، بل عيّنت أيضاً بتطور الرواية الحديثة وظاهرية الأسلوب القصصي (ص ١٠٠) .

وعلى حين ألححت بريتن (١٩٨٠) إلى علاقة أسلوب RST بتيار الوعي كما أشرنا سابقاً ، فإن كون قد ربطت بين هذين الأمرين والإهمال الفعلي لهذا الأسلوب الأول في النقد الأنجلو - أمريكي ، ورأت في هذا الإهمال دليلاً على أن دراسة التكنيك القصصي كانت ما تزال حتى ذلك الوقت (١٩٦٦) تقف على تخوم اللغة بشكل ملموس . فالباحثون - الكاتبون بالإنجليزية - يميلون ، على أي

علاقته بهنري جيمس ، وفيرجينيا وولف ، وجيمس جويس (ص ١٠٣) .

وأهم من ذلك كله ، تحديد روبرت همفري في كتابه « تيار الوعي في الرواية الحديثة » لتكنيك في الرواية الحديثة يسميه « المونولوج الداخلي غير المباشر » ، الذي يختلف بشكل ملحوظ عن المونولوج العادي الذي يستخدم ضمير المتكلم ، « سواء في الطريقة التي يعملان بها ، أو في تأثيرهما الممكن » . وهو يعطى مثلاً من « يوليس » و « مسز دالواي » ؛ ومن الواضح أنها لم يكونا مألوفين في الجهود المبذولة في الموضوع في فرنسا وألمانيا . ولذلك فإن همفري قد اكتشف « الحديث المجرب » في الإنجليزية ، ولكن لسوء الحظ فإنه غير واضح تماماً في وصفه للأسلوب . فعلى الرغم من أن « المونولوج الداخلي غير المباشر » يعطى القارئ « منظرًا فيه حضور مستمر للمؤلف » ، فإنه مع ذلك « يقدم مادة غير متكلم بها ، كما لو كانت آتية مباشرة من وعي شخصياته » . ويقع همفري ، خلال شروحه ، بين محاولة تطبيق معيار « المباشرة » والتراجع عن هذا التطبيق : « فالمؤلف يتدخل بين الشخصية والقارئ » : « ما يقدم من الوعي هو مباشر » : الوعي (في مثل من جويس) « لا يقدم أبداً مباشرة » : والمونولوج الداخلي غير المباشر « يأتي مباشرة من النفس » (٤١) .

إن السبب في هذه التناقضات يرجع بشكل واضح إلى أن همفري لم يقبض بشكل صحيح على الغموض الجوهرى في هذا التكنيك القصصى . إن ترجمة أفكار الشخصية في ضمير الغائب لا يمكن أن تكون مباشرة (الاقتباس المباشر فقط يمكن أن يكون) ؛ وليست هي كذلك غير مباشرة ، بما أن فعل التقرير مغير عنه بدون شك في النص . ولهذا فإن مصطلح « المونولوج الداخلي غير المباشر » مضلل ؛ فعلى حين أن المونولوج الداخلي مباشر في المنظر نفسه بما هو حديث مباشر ، فإن « الحديث المجرب » ليس غير مباشر في المنظر نفسه كحديث غير مباشر . إن الموازي لهذا الأخير في ترجمة الوعي هو أسلوب يعطى فيه المؤلف تقريراً عن أفكار الشخصية ومشاعرها في جمل تابعة تأتي بعد أفعال مثل : أبل ، خاف ، عرف ، تجاهل ، انتهى إلى ؛ وهو أسلوب كثيراً ما يشار إليه على أنه « تحليل داخلي » internal analysis . ولكن « الحديث المجرب » erlebte Rede يقع في مكان ما بين الحديث المباشر وغير المباشر ؛ أى أنه أكثر في عدم مباشرته من السابق (الحديث المباشر) وأقل في عدم مباشرته من السابق (الحديث المباشر) ، وأقل في عدم مباشرته من الأخير (الحديث غير المباشر) .

ومن أجل البحث عن تسمية إنجليزية أفضل ، تتردد كون بين « الوعي المروي » narrated consciousness و « المونولوج المروي » narrated monologue ، وتتردد أن الأخير يعبر عن مباشرة (لحظية) الصوت الذى نسمعه ، على حين أن الأول يعبر عن الحقيقة الجوهرية التى مفادها أن الراوى ، وليس الشخصية ، في الرواية ، يثبت إلينا هذا الصوت . وهكذا ترى أن هذين المصطلحين سيحتفظان بالغموض الأساسى والتعقيد الجوهرى لهذا التشكيل الأسلوبى . ولما كان « الوعي المروي » يحمل تداعياً غير مرغوب فيه مع « تيار الوعي » فإن كون تفضل مصطلح « المونولوج المروي » (ص ١٠٣ - ١٠٤) .

وإذا كانت كون وبريتن تتفقان في كلامهما على النقطة الخاصة بعلاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST ، أو المونولوج المروي ، فإن النقطة الخاصة بكلامهما عن الوعي داخل هذا الأسلوب ، وكيفية تمثله أو ترجمته ، تحتاج إلى وقفة ، حيث تشير بريتن بعض الأسئلة في هذا الصدد ، تؤدى بها إلى مناقشة الأسلوب الثانى « الإدراك المتمثل » represented perception . ولكن هذا يحتاج إلى إلقاء الضوء على الأسلوب الأول من ناحية العلامات اللغوية التى تميزه ، والذى يشترك معه فيها الأسلوب الثانى في الوقت نفسه . وبعد ذلك سيتضح الأسلوب الأخير في سياقه وعلاماته اللغوية الخاصة به كذلك .

تقول كون إنه من خلال استخدام الحديث المجرب erlebte Rede يمكن للنص أن ينسج داخل عقل الشخصية وخارجه ، ويمكن له أن ينساب من الراوى إلى الشخصية ، ويعود ثانية من الشخصية إلى الراوى ، بدون انتقال ملحوظ . وبالسماح باستخدام الزمن نفسه لوصف وجهة نظر الفرد في الواقع ، ووصف هذا الواقع نفسه ، فإن العالم الداخلى والخارجى يصبحان عالماً واحداً ، حيث تلغى المسافة الواضحة بين الراوى وصنيعته ، ويلتحم مستويان لغويان في مستوى واحد ، وهما الكلام الداخلى بتمييزه الأسلوبى الشخصى ، وتقرير المؤلف شبه الموضوعى ، بحيث يبدو التيار نفسه ماراً من خلال الوعي الراوى والتصويرى . وهكذا فإن « الحديث المجرب » يستولى على روح المونولوج الداخلى وأسلوبه داخل بنية القصة المكتوبة بالضمير الثالث ، وفي الوقت نفسه يلغى بلحظية التجربة الحاضرة داخل الزمن القصصى الماضى (ص ٩٩) .

وكون معنية هنا بتحديد العلاقة بشكل صحيح بين المونولوج المروي NM ورواية تيار الوعي . وهى ترى وجوب الاتفاق على المصطلحات أولاً ؛ وتشير إلى أن ثمة ميلاً متزايداً في الكتابات النقدية في الخمس عشرة سنة (١٩٥٠ - ١٩٦٥) للتفريق بين مفهومي تيار الوعي والمونولوج الداخلى . وتكاد تجمع الآراء على أن تحديد « رواية تيار الوعي » يجب أن يتعلق بنوع فرعى sub-genre للرواية ، على حين أن « المونولوج الداخلى » يجب أن يتحدد بواحد من التكنيكات المتعددة المستخدمة في الأغلب لنقل العالم الداخلى للشخصيات في رواية تيار الوعي . وقد قال همفري بذلك وإن كان بولنج Bowling ينظر إلى تيار الوعي بوصفه تكنيكاً . ولكن الذى يجب أن نتحقق منه بوضوح أكثر هو أن « تيار الوعي » مصطلح عام جداً ، وانطباعى إلى حد كبير ، لا يعطى خطوطاً عريضة لمقياس دقيق ، ولا يساعد على تقرير ما إذا كانت هذه الرواية أو تلك رواية من روايات تيار الوعي . إن المطليين اللذين ينبغى وجودهما في رواية تيار الوعي دائماً هما : (١) أن تترجم الوعي مباشرة ، بدون حضور الراوى ؛ (٢) ألا تترجم الكلام ، ولكن مستوى « ما قبل الكلام » من الوعي (٢٢) .

وإذا تدبرنا للحظة ما يمكن أن تبدو عليه رواية تتبع هذين المعيارين معاً ، اتضح لنا أنه سيكون عليها أن تنسخ على الصفحة المطبوعة ، بدون تدخل الراوى ، المحتوى اللا فعلى للعقل (٢٣) . وصحيح أن المرء يستطيع أن يكتشف عند بعض المؤلفين المحدثين شعوراً بأن اللغة

الاستعارى figural غير مقتبس مباشرة ، كما هو في المونولوج الداخلي ، فإن هذا التكنيك يسلم نفسه بشكل أفضل إلى عتبات دنيا الوعي . إنه يستطيع أن يعطى تمثلاً أكثر إقناعاً لذلك الجزء من النفس البشرية المخبأة من العالم ، ونصف المخبأة من النفس الرقيقة . إن هذا التكنيك يستطيع أيضاً أن يظهر العقل - على نحو أكثر قابلية - بوصفه مستقبلاً للصور المازة و « الانطباعات الحسية » أكثر من أفضل المونولوجات البلاغية التي تستخدم ضمير المتكلم . ولكن في اللحظة التي يفصل فيها السرد عن تسلسل الأفكار المشكلة في عقل الشخصية ، فإن صوت الراوى يُسمع أكثر وأكثر تردداً ، معترضاً بجمل من مثل « بدا له » أو « سمع بالكاد » . وهذه الطريقة يدخل المونولوج المروى N M تدريجياً في ظلال التحليل الداخلي ، حيث يعطى المؤلف تقريراً عن الحياة الداخلية لأبطاله ، جاعلاً أكثر الأفكار إيهاماً قابلة لأن تصاغ في لغة ، و مترجماً عالمياً داخلياً إلى تراكيب لغوية قابلة للإبانة عن نفسها (ص ١١٠) .

ولكن بريتن تلاحظ أن ما لم يدرس دراسة جيدة حتى الآن فيما يتصل بهذا الأسلوب هو مدى وعى الشخصية أو عمقها الذي يمكن أن يتمثل . هل يمكن أن يتمثل المستويات السفلى وربما غير المنعكسة من الوعي ، من مثل الإدراكات الحسية ، ومن ثم يقدم بديلاً للوصف القصصى الخالص ؟ (ص ٣٦٤) . ومن الواضح أن الفقرة السابقة من كون تقترب من الإجابة عن تساؤلات بريتن ؛ ولكن الحقيقة أن الأخيرة في ذهنها أسلوب آخر عرفه النقد منذ زمن طويل أيضاً ولكن لم تشر إليه كون في مقالاتها ، على قربه الشديد من الأسلوب الأول الذي نسبت إليه بعض صفات الأسلوب الآخر في الفقرة السابقة ، خصوصاً تلك المتصلة بـ « عتبات دنيا الوعي » ، و « العقل في استقباله للصور العابرة » ، و « الانطباعات الحسية » .

ترى بريتن أن ستيفن أولمان (١٩٦٤) يزعم في دراسته لتطور أسلوب « الكلام التقريرى » reported speech في روايات فلوير ، أن العائق الأساسى الذى حال بين فلوير وأن يجد طريقه إلى أسلوب الموضوعية الفنية artistic impersonality هو إخفاقه في أن يرد الوصف الفيزيائى إلى « كلام وفكر متمثل » RST . وعلى الرغم من ذلك ، ترى بريتن أنه في أعمال مختارة من جيمس جويس ، ود . هـ لورانس ، وفيرجينيا وولف ، وكاترين مانسفيلد ، وجويس كاري ، تنهض صفحات كثيرة لتمثل الظواهر الطبيعية بما هي مدركات حسية تحدث في وعى الشخصية ، على حين تحتفظ بصوت المؤلف وزمنه . وتقول بريتن إنها سوف تسمى هذه الصفحات « الإدراك المتمثل » RP ، وإنها سوف تفحص في مقالاتها مضامين هذه الصفحات وملاحظاتها اللغوية ، واستخداماتها الأدبية ، بالمقارنة بمقابلها الخاص بأسلوب « الكلام والفكر المتمثل » . وهي تفعل ذلك لتنتهى إلى طرح السؤال عما إذا كان هذان الأسلوبان جزئين متميزين من أسلوب واحد متماسك . (ص ٣٦٤) .

ومن أجل توضيح ذلك نقدم العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل من خلال أمثلة مقتبسة من روايات عالمية اقتبستها بريتن ، وأمثلة أخرى نقتبسها من يوسف إدريس ، مشيرين إلى بعض الاختلافات الممكنة بين العربية والإنجليزية في هذا الصدد .

تتفق عاتقا دون الانسياق الإيقاعى والتخيلى للوعى ، كما أن في استخدامهم للنقط والشرط والأقواس وعلامات الترقيم الأخرى عرضاً من أعراض هذا الميل للذهاب وراء اللغة ، ولكن الحقيقة التي لا تتغير هي أن الأدب يستخدم الكلمات ، ويترك للكاتب فقط هذين الاختيارين : أن يدع الشخصية تحكى ، أو يدع الراوى يقص .

وعلى حين أن المونولوج الداخلى لا يستطيع أن يقدم كلام ما قبل الكلام عند متكلمي ، فهو يستطيع أن يتمثل مادة الوعي في نظام منطقي بدرجة أو بأخرى . إن الخلل في الكلام المنظم يمكن أن يحدث على مستويات مختلفة : (١) تسلسل عقل من الأفكار يمكن أن يسلم إلى سلسلة متداخلة من الأفكار ؛ (٢) المنطق النحوى للتركيب العادى يمكن أن يسلم إلى كلمات وجمل غير مرتبطة ؛ وأخيراً (٣) فإن الكلمات نفسها يمكن أن تنتثر إلى شذرات ويعد تجميعها . وكل هذه الأساليب بالطبع مألوفة في المونولوجات الداخلية عند جويس . والمشكلة فقط هي تقرير درجات الابتسار المطلوبة للمونولوج الداخلى الحقيقى ، . . . ومنذ أن راح البطل الملحمى « يسلى نفسه بنفسه » se dista lui meme خلال وقفات وجيزة من غمابة النفس في رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، حتى المونولوجات المسهبة لأبطال ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، وتولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠) أو دوستوفسكى (١٨٢١ - ١٨٨١) ، وأخيراً أعمال دوجساردى واشنيسلر وذريتهم ، حيث ربما ملأت المونولوجات القصة كلها - منذ حدث تطور بعينه ، يمضى جنباً إلى جنب مع النزعة إلى جوانية internalization الأسلوب وإضفاء الطابع الدرامى عليه ، تتمثل في هذه المونولوجات . أما في رواية تيار الوعي ، فتصبح مناجاة النفس الصامتة هذه أكثر امتداداً أو أقل تماسكاً ؛ وهي أقل اقتباساً بشكل واضح غالباً . ولكن هذه الاختلافات ، بصرف النظر عن أهميتها ، هي اختلافات في الدرجة وليست في النوع .

وبالطريقة نفسها لو أننا حددنا المونولوج المروى N M نحوي ، كما فعلنا من قبل (تمثل أفكار الشخصية في ضمير الغائب وزمن السرد) ، فإنه يمكن تطبيق المصطلح على علامات التعجب الصامتة الموجودة في القصص المبكر ، بالمعنى نفسه تماماً الذى نطبق به المصطلح على التأملات المروية التى تنشر جناحيها على كل الروايات . . . وهكذا فلا المونولوج الداخلى المباشر ولا المروى يمكن أن ينظر إليه على أنه تكنيك يتعلق برواية تيار الوعي بوجه أساسى . وغاية ما هنالك أنه كما كان الرمز في القصيدة رمزاً قبل أن يضعه الرمزيون بزمن طويل في مركز القصد من فهم ، فإن المونولوج الصامت ، سواء بضمير المتكلم أو الغائب ، كان أسلوباً أدبياً مستخدماً منذ زمن طويل قبل أن يملأ جيل فيرجينيا وولف الكتب كلها بـ « بتفكير عادى في يوم عادى » " an ordinary mind on an ordinary day " (ص ١٠٧ - ١١٠) .

وما أن انتهت كون من حل إشكالية المونولوج المروى N M مع رواية تيار الوعي ، حتى بدأت في محاولة تبين إمكان ترجمة مثل هذه الأفكار والمشاعر لدى الشخصية كما هي في تشكيلها غير الواضح في عقلها من خلال المونولوج المروى . وهي ترى أنه لما كان الصوت

ثالثاً : وربما وردت في أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات التعريف وغيرها من الجمل الاسمية المعرفة : التي ليس لها مشار إليها في الكلام السابق عليها . . . ، وهذا فإن الشخصيات الأخرى غالباً ما يشار إليها بالضمائر أو بالألقاب التي نبين صحتها بالنفس . ومن أمثلة ذلك « الأم » في المثال السابق . وسوف نرى في القصة التي سنحللها من إدريس أن الزوجة لم تشر إلى زوجها باسمه ، بل استخدمت ضمير « هو » ، واستخدمت كلمة « الزوج » . كذلك أشارت إلى اسم الرجل الآخر بضمير الغائب ، وبكلمة « الآخر » .

رابعاً : يحتوي أسلوب RST على جمل الاقتباس المباشر غير التفسيرية ، والمستقلة . وتتميز هذه الجمل غالباً بمحتوى تعبيرى أو عاطفى منسوب إلى النفس . إن الاستفهام البلاغى والجمل ذوات الظروف المطلقة (أبدأ) أو أدوات الربط الاستهلالية (And) ، كما في المثال السابق ، هي أمثلة على ذلك . وربما احتوى هذا الأسلوب أيضاً على تركيبات تعبيرية ، من مثل الجمل والعبارات الاعتراضية ، والجمل التعجبية ، وزوائد الكلام ، والتكرارات أو الترددات ، hesitations ، والجمل الدالة على التمنى ، أو الجمل غير الكاملة . ولا يمكن أن ترد واحدة من هذه جميعاً في الجمل التابعة Subordinate clauses في الكلام غير المباشر .

خامساً : وبالإضافة إلى التركيبات النحوية والعاطفية المنتسبة إلى الشخصية ، فإن الصفحات المكتوبة في هذا الأسلوب تحتوي على عبارات ذوات مفردات بعينها ، تعبر عن عواطف الشخصية ومواقفها ، وأحكامها ، وتقديراتها ، واعتقاداتها ، كما تعبر الشخصية عن « معناها المعرفى والحكمى » (فيلمور ١٩٧٤ : ١٦) . وتشمل هذه الملامح الدلالية بعض الصفات النوعية ، من مثل (عزيز ، طيب ، ملعون) ، وغيرها من السمات ، وبعض الظروف ، من مثل (احتمالاً ، يأساً) والألقاب الشخصية والكفى ، وصفات تابعة من الموقف ، من مثل (أحق ، ساذج) .

سادساً : في أسلوب RST ، تقع أفعال الرعى أو التواصل في موقع اعتراض : (هل أمها على حق ؟ فكُرت) . وتقول كيث هامبورجر إن « عناصر الفعل الداخلى » من مثل : فكر ، اعتقد ، شعر ، هي علامة على السرد (١٩٧٣ : ١٣٤) . ويمكن أن تعد من سمات هذا الأسلوب في العربية ، في مثل هذه الجملة من إدريس : « اضطربت . ماذا لو عرف ؟ » (بيت من لحم : ٣٧) . وأخيراً : ربما تميز هذا الأسلوب بخاصة سلبية ، على أنه لا يشمل إشارات للتوظيف التواصلية للغة ؛ فلا أوامر مباشرة ، أو نداء في ضمير المخاطب ، ولا ظروف ، مثل : في الواقع - بصراحة ، ولا إشارات إلى هجة الشخصية أو طريقة نطقها غير العادية ، ولكن ربما وردت عبارات نادرة في منرداتها ، أو كلمات عامية ، أو ذوات رطانة خاصة (ص ٣٦٦ - ٣٦٧) .

٢ - ٩ الوظيفة الأدبية لأسلوب

الكلام والفكر المتمثل (علاقة القاسم بالشخصية)

قادت كون في بداية مقالها (١٩٦٦) بتحويل ضمائر الغائب إلى

يتميز أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST بأنه يقع بين الحديث المباشر وغير المباشر ، وليس خليطاً خاصاً منهما ، كما نظر إليه في المناقشات المبكرة التي دارت حوله في نهاية القرن الماضى . وفيه الأزمنة المتناوبة ، وضمائر الغائب الخاصة بالحديث غير المباشر ؛ وفيه الجمل غير القابلة للتضمين ، والزمن الحاضر ، وأسماء الإشارة المكانية (ظروف المكان) الخاصة بالحديث المباشر ؛ وفيه الجمل الاعتراضية ، من مثل : شعر ، فكر ، قال . هذا في الإنجليزية بطبيعة الحال ، حيث تعد جملة « قال » he said بعد ذكر مقول القول جملة اعتراضية ، وكذلك جملة « فكر » و « شعر » ، بعد ذكر مضمون الفكرة أو الشعور في اقتباس مباشر . أما في العربية فليس فيها هذا التركيب بشكل أساسى . وقليل جداً ما يستخدم الكتاب في القصة هذا التركيب إلا إذا كان الأمر يتعلق بحوار مباشر بين الشخصيات ، أو ربما ورد تقليداً للجملة الإنجليزية وترجمة لها . المهم أن المؤلف لا يقدم في هذا الأسلوب - مستخدماً العلامات اللغوية السابقة - كلام الشخصية في اقتباس مباشر ، ولا هو يقرر بشكل تفسيري ، أو يعيد صياغة كلام الشخصية وفكرها على نحو ما هو موجود في السياق غير المباشر ؛ وهو أيضاً يتجنب تقديم الأفكار ككلام داخل كما يوجد في تيار الوعي . إنه ، بدلاً من ذلك ، يتمثل الأفكار التي يمكن أن تكون غير مصاغة أو غير متلفظ بها من قبل الشخصية ؛ الأفكار التي هي « قاب قوسين من التكلم بها » (ص ٣٦٦) .

وعلى الرغم من أن ثمة صفحات يمكن أن تغمض في نسبتها إلى أسلوب « الكلام والفكر المتمثل » و « السرد الخالص » ، فإن المرء ما يزال يستطيع أن يرى فيها ملامح تركيبية ودلالية متميزة ، تجعل نسبتها إلى الأسلوب الأول واضحة . والنص التالى من رواية كاترين مانسفيلد « حفل الحديقة » يبين كثيراً من هذه الملامح :

(١) هي لم تتخيل أبداً أنها سوف تبدو على هذا النحو . هل أمها على حق ؟ فكُرت . والآن تمت لو أن أمها كانت على حق . (١٩٧٠ : ٧٩ - ٨٠) .

أولاً ، نرى أن ضمير الغائب « هي » هو موضوع الرعى ، الذى أطلقت عليه كون (١٩٦٦ : ٩٩) « النفس المجربة » ، experiencing self ، ورمزه بانفيلد إلى النفس (١٩٧٨ : ٢٩٠) ، وهو الذى يُشير إليه المحتوى التعبيري للجمل ، ومع ذلك فإن المشار إليه في الكلام العادى ليس ضمير الغائب ولكن ضمير المتكلم . وعلاوة على ذلك فإن ضمير الغائب ، في أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، يشير ، عموماً ، إلى النفس أكثر منه إلى اسم الشخص . إن ضمائر الغائب المنعكسة يمكن أن ترد حتى عندما لا يكون هناك ضمير غائب فاعل للجملة ، أو ربما كان ضمير الغائب جمعا بدون أى شبهة في الكلام أو الفكر المتزامنين معه .

ثانياً : إن زمن الحكاية الماضى وأسماء الإشارة إلى الزمن الحاضر والمستقبل تكون متزامنة (والآن تمت لو أن أمها كانت على حق) . إن هذه الإشارات تمثل اللحظة المكانية والزمانية لفعل الرعى الصادر من الشخصية . وهذا التزامن يمكن التعبير عنه - في أوضح عبارة - بوصفه مزامناً للحظة الوعى تجاه حدث في زمن الحكاية الماضى .

القادر على مزج الاثنين بحرية ، ومن ثم بدون الإحساس بالانتقال ، حيث لا يوجد فاصل في نقطة الاتصال بين المونولوج المروي والسياق القصصي (كون ١٩٧٨ : ١٠٣) . ونتيجة لهذا فإن عالمي الشخصية الداخلي والخارجي يمكن أن يكون بحق عالماً واحداً (ص ٣٦٨) . وإذا كانت بريتن قد اعتمدت في كلماتها الأخيرة على كون مقالتها الثانية ، فسوف نرى أن التوحيد بين عالمي الشخصية من الوظائف التي تنسبها بريتن إلى الأسلوب الثاني ، أي : الإدراك المتمثل RP .

ويضاف إلى ما ذكرنا عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل ما قالته كون (١٩٦٦) من أن المونولوج المروي NM ، وهو المونولوج الداخلي نفسه ولا سواد ، يفترض وجود صوت داخلي يخاطب به الوعي نفسه . وراوي هو : بمعنى ما ، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة . إن هذه الصفة المحاكية^(٤٥) للمونولوج المروي قد تأكدت على يد منظريها المبكرين (ص ١١٠) .

والمحاكاة الآن تنطوي على إمكانيتين أساسيتين : (١) الاتحاد مع الموضوع (موضوع الوعي) ، حيث يحس المحاكى بشعور الشخصية نفسه ، و يصبح : الشخص الذي يحاكى ؛ أو (٢) الوقوف على مسافة من موضوع الوعي ؛ وهذا تحقيق وهمي للشخصية ، يقود إلى الكاريكاتير . وطبقاً لذلك ثمة اتجاهان متميزان ومفتوحان للمونولوج المروي ، اعتماداً على الميل المحاكى السائد : الغنائي أو الساخر . فجويس ، على سبيل المثال ، يروي مونولوج ستيفن غنائياً ، ومونولوج جيرت ماكدول بشكل ساخر . وفيرجينيا وولف ود . هـ . لورانس يستخدمان هذا الأسلوب بصورة جذية ، على حين يستخدم الإمكانيتين كل من فلوير ، وتوماس مان ، وموسيل Musil (ص ١١٠ - ١١١) . وتشير بريتن إلى النقطة نفسها عندما تقرر أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يسهم في الحد من شخصية المؤلف ، ويفقده سيطرته المركزية في النص القصصي . . . كما أن استخدام هذا الأسلوب يمكن أن يعكس اتفاق المؤلف المتعاطف مع الشخصيات ، أو موقفه الساخر منها (انظر أيضاً كون ١٩٧٨ ص ٣٦٨) .

على أن درجة التداعي أو التباعد بين المؤلف وصنيعته - كما تقول كون - ليس دائماً من السهل الإمساك بها . ولذلك فغالبا ما يحتفظ أسلوب المونولوج المروي بغموض أكثر عمقاً من الأساليب الأخرى في ترجمة الوعي ؛ وعلى القارئ أن يعتمد على السياق ، وظلال المعنى ، والألوان ، ومؤشرات أسلوبية أخرى أكثر دقة ، لكي يقرر المعنى العام للنص . إن هذه المراوغة ربما تكون واحدة من أكثر النقاط الجوهرية جذبا في هذا الأسلوب القصصي ، سواء فيما يتصل بالروائي أو الناقد . ولكن على حين يستطيع الروائي بسهولة أن يستغنى عن الوعي النقدي بالمونولوج المروي NM ، فإن الناقد ربما وجده مساعداً له من أجل فهم لغة القصص فيها أوضح . (ص ١١٢) .

٢ - ١٠ مشكلات في تمثيل الإدراكات

تطرح بريتن سؤالين مهمين للإدراك المتمثل بناء على فحص أسلوب الكلام والفكر المتمثل : الأول ؛ ما مستويات الوعي التي يفترض أن هذا الأسلوب RST ، أو الحديث المجرب ، يمثلها ؟ هل يمثل فقط الأفكار والكلام المسموع ، أو يمثل كذلك المستويات

ضمائر المتكلم ، كما غيرت الزمن الماضي إلى المضارع ، في بعض أمثلة مكتوبة أصلاً بأسلوب المونولوج المروي NM ، وذلك كي تؤكد خصائص هذا الأسلوب ، حيث نجد - بعد تحويل الضمائر والزمن - الصوت الداخلي للشخصية في اقتباس مباشر . ولكن من ناحية أخرى لا تتوقف الفروق عند هذه التفصيلات النحوية ؛ فلو أبقينا الأسلوب في شكله المحوّل لنقل إلينا أفكار الشخصية وليس أفعالها . وسوف يبدو المونولوج الداخلي مرتبطاً بأفعال الشخصية كما تمارسها ، وهو ما سوف يبدو غير واقعي ، وربما كان مثيراً للسخرية ، حيث إن القارئ سيرى المنظر خارج وجهة نظر البطل المستعيد لذكرياته عبر فترة من الزمن تفصل بين النفس الراوية والنفس المجربة (ص ٩٧ - ٩٨) . وترى كون في موضع آخر من مقالتها أن تأثير استخدام مؤشرات الزمن والمكان للحديث المباشر في المونولوج المروي واحد من أكثر الأدوات المتاحة للروائي قوة من أجل وضع وجهة النظر داخل نفس شخصياته في موضعها^(٤٦) . ولننظر مثلاً من إدريس أحدهما مصطنع والآخر حقيقي .

عندما ما يتقلّب خبر في حديث غير مباشر ، فإن ظروف الزمان والمكان عادة ما تتغير لتلائم وجهة نظر ناقل الخبر . فالحملة : « قال : لم أت هنا أمس » ، عندما تنقل في زمن آخر ومكان آخر ، سوف تصبح « قال إنه لم يكن قد ذهب إلى هناك في اليوم السابق » . وأما في المونولوج المروي NM فسوف نجد : « لم يكن قد حضر هنا أمس » . والمثل الآخر من إدريس من قصة « على ورق سلفوان » (بيت من لحم : ٥٧) : « إن كل ما تتمناه الآن أن يحدثها هذا الرجل المقدس ، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته ، وإنه لمروع أن يعترف بها فعلاً كحبيته ، غفرانك وعفوك . . . »

هنا نرى أن وجهة نظر المؤلف تقترب اقتراباً شديداً من وجهة نظر الشخصية ، على حين أن معلومات الراوي محدودة بذهن الشخصية وحقل إدراكها في لحظة السرد . فالزوجة هنا لا تقدم تبريراً لوجهة نظرها كما فعلت في مواضع أخرى من القصة ، كما أن المؤلف لا يحاول أن « يتنقم » من الشخصية أو « يسخر » منها ، أو حتى « يتعاطف » معها ، بل الأقرب أنه « يسمع لها » أو قل إنه « ينطق » بلسان حالها . ونحن نعرف أن « الرجل المقدس » زوجها ، لم يعلم ، ولن يعلم ، بهذا السر بين الزوجة والمؤلف . ولكننا نجد أن الأخير أغرقنا في لجة اللحظة (هنا والآن) داخل الوعي المجرب (ص ١٠٥ - ١٠٦) .

وهكذا يمكن لأسلوب الفكر والكلام المتمثل التغلب فنياً على حدود الراوي الواحد ، ومن ثم التغلب على وجود وجهة نظر واحدة فقط في النص . إن الراوي ، في الحقيقة ، يكاد يحتضن كلية بما هو متكلم مفرد ، ويحل محله وجهات نظر مختلفة ، تمثل أكثر من وعي واحد ، معروضة بشكل مباشر في السرد بضمير الغائب . وأسلوب RST يصور هذا بشكل أكثر مباشرة ، وبواقعية ومدى وعمق أكبر مما يفعل الاقتباس المباشر أو المونولوج الداخلي ؛ حيث تقف الكلمات قاب قوسين من التحقق اللفظي ، وحيث لا قطع في السرد ، وليس ثمة متكلمون جدد . وعلى حين تقدم وجهات النظر المختلفة ، فإن صوت المؤلف « يتكلم » في هذه الأثناء ، ويتحقق وصف للمحدث ذو بعدين : بعد المؤلف وبعد الشخصية . وهذا الأسلوب هو الوحيد

وربما كان من الأفضل أن نسمى الإدراك المنعكس المتمثل بالتفكير المنعكس ؛ إنه فكر عن إدراك يحدث ، إما متزامنا مع الإدراك ، أو على أثره .

وبالمثل فإن الكلام المتمثل يمكن أن يسمى فكرا متمثلا ، أو كلاماً تمحداً من خلال أفكار الشخصية . وتعتبر بريتن عن رغبتها في التفريق بين الفكر المتمثل والإدراك المتمثل ؛ لأنها ينجليان بحق عن فروق لغوية ووظيفية ، ويتميزان حقاً بمحتوى مختلف في كل منهما . إن الإدراك المتمثل يتعامل مع العالم الخارجي ، على حين يتعامل أسلوب الكلام والفكر المتمثل مع العالم الداخلي لمشاعر الشخصية وأفكارها (ص ٣٦٩) .

وكما أثارت كون السؤال عن العلامات اللغوية في الأسلوب الأول RST وردته بريتن ، فإن الأخيرة تثير السؤال نفسه مرة ثانية فيما يتعلق بالأسلوب الثاني RP والأول معا . ولكنها ترى أن مثل هذا السؤال أقل أهمية من السؤال عن الوعي غير المنعكس . إن العلامات اللغوية هي التجليات السطحية لشريحة تحتية من الأسلوب ؛ ولهذا فإن الباحث يستطيع أن يحدّد بشكل مصطنع الأسلوبين إذا أصر على وجود كل العلامات اللغوية للأسلوب . ولما كنا نتعامل هنا مع « الأسلوب الأدبي » ، فإن علينا أن نبدأ بالعلامات النحوية الخاصة بالتركيب ، والعلامات الدلالية المحددة بوضوح ، أو قوائم المفردات ، والإشارات الشكلية في السياق . وعندما نفتقد هذه العلامات فإن الصفحات المكتوبة في أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل يمكن أن ترسم حدودها أحيانا عن طريق المعنى ، أو المضمون ، أو وجهة النظر ، وإلا ظلت غامضة . وهذا ما أشارت إليه كون فيما يتصل بالأسلوب الأول من قبل ، كما ذكرنا ، ولكن بريتن ترى أن الإدراك المتمثل ، مع ذلك ، ينجلي عن معظم العلامات اللغوية الموجودة في الأسلوب الأول ، كما يحتفظ ببعض العلامات الخاصة به (ص ٣٦٩ - ٣٧٠) .

٢ - ١٢ الإدراك المتمثل represented perception

إن الإدراك المتمثل أسلوب أدبي يعبر فيه المؤلف عن إدراكات الشخصية للعالم الخارجي بشكل مباشر كما تحدث في الوعي ، بدلا من أن يصف هو هذا العالم (٤٦) .

وباستخدام هذا الأسلوب يتجنب المؤلف التقرير غير المباشر للإدراكات ؛ فيستطيع أن يصوغ بالالفاظ الإدراكات دون أن ينطوي ذلك على أن الشخصية نفسها قد صاغتها . ولما كانت الإدراكات مشكلة من مشكلات المحاكاة mimesis ، فإنها ليست لفظية أو تحتوى حتى على إمكانية كونها لفظية . وهذا الاعتبار له أهميته عندما نترجمه إلى مشكلة لغوية ؛ فالإدراكات لا يمكن أن تقتبس اقتباسا مباشرا من الوعي . وفي Fehr (١٩٣٨ : ٩٨) يقدم الأمثلة التالية :

- (أ) « ها قد جاء جاك » - قال فريد .
(ب) وعند الالتفات رأى فريد جاك آتيا عبر الشارع تجاهه .
(ج) « انظر ! » - التفت فريد . كان جاك يعبر الشارع متجها ناحية .

السفل من الوعي والإدراكات والأحاسيس ؟ والسؤال الثاني ؛ هل على الباحث أن يحدّد هذا الأسلوب وكذلك أسلوب الإدراك المتمثل في ذلك السياق الذي يعرض معظم العلامات اللغوية للأسلوب ؟ ويقول كورودا الذي سأل السؤال الأول (١٩٧٦ : ١١٩) : « ولكن إذا قررنا أن نعتمد على التفسير الدلالي أو الأدبي للنصوص ، فإن رسم حدود أسلوب الكلام والفكر المتمثل يصبح صعباً . وتتساءل كون أيضاً عما إذا كان يجب أن يحتوى الأسلوب على أى « رؤية للواقع ليست هي رؤية الراوى ، ولكنها رؤية الشخصية في القصة ، المسماة « الرؤية مع » vision avec ، التي لا تلتزم بالضرورة بمعايير لغوية محددة » (١٩٧٨ : ١١٠) . فهل ينبغي إذن أن يكون الأسلوب من الرحابة بحيث يتسع ليشمل كل الجمل المنسوبة إلى عقل الشخصية ، حتى لو غابت العلامات اللغوية المحددة ؟ (ص ٣٦٨) .

والحقيقة أن هذه مشكلة جدية بالنظر ، خصوصا إذا لاحظنا مثلا أن يوسف إدريس يستخدم ضمير المتكلم داخل القصص المكتوبة في أسلوب المونولوج المروي بشكل واضح ، ومع ذلك ينجح في تمثيل عقل الشخصية وإدراكها . ويتساءل المرء عن علاقة الضمائر ببعضها البعض في مثل هذا السياق ؛ كما أن خصوصية كل لغة لا شك أن لها دخلا في هذه النقطة . ولا شك أن الكتاب هم أكثر قدرة على الإمساك بخيوط فهم داخل اللغة . ومن ناحية أخرى ليس من الضروري أن يكون استعمال ضمير الغائب دليلا على أن القصة مكتوبة في أسلوب المونولوج المروي أو الإدراك المتمثل ؛ فمثلا أيام طه حسين مكتوبة بصيغة ضمير الغائب والزمن الماضي ، ولكنها لا تجري على هذا الأسلوب . ولكن ربما اتصّلت المشكلة هنا بنوع الوعي المتمثل في القصة .

٢ - ١١ الوعي المنعكس والوعي غير المنعكس

وتلجأ بريتن إلى كورودا الذي يفرق بين مستويين من الوعي : الوعي المنعكس ، والوعي التلقائي أو غير المنعكس (١٩٧٦ : ١٢١) . وتقرّبا على هذه التفرقة يعرف بانفيلد الوعي المنعكس بأنه إحساس ، أو إدراك ، أو خبرة (١٩٧٧ : ٨) ، ويحدّد الإدراك المتمثل في التعبير عن الوعي غير المنعكس . أما أسلوب الكلام والفكر المتمثل فيحدّده في التعبير عن الوعي المنعكس . ولكننا سنرى أن الإدراك المتمثل يمكن أن يكون منعكسا أو غير منعكس . وتقرّح بريتن - دون إيراد أدلة - أن الفكر المتمثل يمكن أن يكون أيضا غير منعكس ومنعكسا ؛ فربما ورد على « عقل واحد » منا خاطر بدون أن ينعكس عليه . ويتفق النقاد ، في الحقيقة ، على أن من فضائل أسلوب الكلام والفكر المتمثل أنه - كما ذكرنا من قبل - يسمح بالتعبير عن أفكار الشخصية غير المنطوقة ، وغير المعبر عنها ، أو غير الداخلة في نطاق الوعي (ص ٣٦٨ - ٣٦٩) . إن المؤلف يختار ، ويأمر ، ويعبر عن المادة غير المشكّلة في وعي الشخصية . وكون تعدد قوة هذا الأسلوب إلى تمثل الأفكار غير المنعكسة - كما أشرنا من قبل .

إن الإيجار الوحيد الموضّح على الوعي المعبر عنه في كل من الأسلوبين ، هو أن الشخصية يمكنها أن تحصر هذا الوعي إلى مستوى الإنعكاس ، وأن يكون هذا الوعي داخل إمكانات الشخصية المعرفية .

ضمن أسلوب الإدراك المتمثل . وفي رأيه أن هذا الفعل يساعد على وضع الإنسان في وسط العملية الإدراكية .

ويتكون الإدراك المتمثل أيضا من جمل غير قابلة للتضمين ، ذات تركيبات تعبيرية (وصفية) . وربما احتوى على كلمات اعتراضية ، أو زائدة ؛ كما أن الجمل الناقصة تتردد كثيرا في هذا الأسلوب ؛ وكذلك التكرار شائع فيه .

إن جمل الإدراك المتمثل يمكن أيضا أن تتكون من خيوط من التركيبات المتعلقة ببعضها البعض ، أو التعبيرات ، التي تؤدي أحيانا إلى ذروة . وهذا مثل من يوسف إدريس (على ورق سلوفان - بيت من لحم : ٥٥) .

« هذه كائنات رفيعة طويلة أخرى ، بالغة الخدق والنشاط ، تلتف على بعضها البعض ، تستدير ، تنحني ، تلتقط ، تلتصم ، تحيط ، تمسك ، تحفف ، تتفرق ، تتجمع ، تتحسس ، تتداخل ، تندس ، الآلات في قبضتها تتحول كائنات حية ، وكأن أصابعه تشكل على هيئة آلات » .

أما الأسئلة وكلمات التعجب فقليلة ، مع ذلك ، في هذا الأسلوب . وإن كان بانفيلد يذهب إلى أن كلمات التعجب يمكن أن تقرأ فقط على أساس أنها وعي منعكس ، أي متصلة بالعالم الداخلي ؛ ولهذا فهي كلام وفكر متمثل ، وليست إدراكا متمثلا . ولكن بريتن ترى أنها لما كانت تتصل بإدراكات العالم الخارجي فهي تعدها إدراكا متمثلا (٣٧٤ - ٣٧٦)

٢ - ١٤ العلامات اللغوية

التي ينفرد بها أسلوب الإدراك المتمثل

إن الملامح الدلالية للأسلوب أكثر انتشارا في الإدراك المتمثل من انتشار العلامات النحوية المتصلة بالتركيب في أسلوب الكلام والفكر المتمثل . ومع ذلك فإن مجموعة المفردات التي تنقل المعنى الحكمي أو المعرفي ، للشخصية أكبر في الإدراك المتمثل منها في الكلام والفكر المتمثل ؛ وهي تشمل الصفات ، والأفعال ، والمصادر . وعلى الرغم من أن الملامح الدلالية هذه المفردات من الصعب تحديدها بدقة ، فإنها دائما تعبر عن شيء أكبر من المطلوب في الوصف البسيط . إنها تعبر عن تقييم الشخصية ، وتقديرها وتوصيفها ، أو رأيها في العالم من حولها . ولذلك تكثر الصفات التقويمية أو الذاتية في الإدراك المتمثل (ص ٣٧٥ - ٣٧٦) وكلها خاص بالشخصية ، وليس بالمؤلف ؛ فمثلا في هذه العبارة من قصة إدريس نفسها (ص ٥٧) : « . . . فهذه العزيزة أقدامه » - تنتمي إلى الشخصية لا إلى إدريس . وفي مناقشة طريفة جدا للإدراك المتمثل عند فلوير ، يحدد باسكال (١٩٧٧ : ١٠٥ - ١١٢) أوصافا معينة عند فلوير يراها عيبا ، ويسمها « الاغتصاب السردى » ، وإن كانت بريتن ترى أن تسميتها « الاغتصاب من المؤلف » ؛ فلان فلوير كان يحب الأسلوب ، فإنه كان يسمح للغة ووجهة نظره من حين إلى آخر أن تحتل مكان لغة الشخصية ووجهة نظرها في صفحات يرمى فيها إلى التعبير عن رؤية الشخصية وموقفها . ومن ثم فإن فلوير يشوه الصفة الذاتية لهذه الصفحات (ص ٣٧٨) . ومن الطريف أيضا أن نجد كوبر شويك

إن الجملة (أ) يمكن أن تفسر ككلام عن إدراك ، ولكنها ليست نقلا لهذا الإدراك ؛ أما الجملة (ب) فهي تقرير عن إدراك ؛ وأما الجملة (ج) فهي إدراك متمثل .

ومن ناحية أخرى ، فالكلام ، الذي هو لفظي ، يحدث بشكل طبيعي في صورة اقتباس مباشر . أما الفكر ، فبرغم كونه غير لفظي ، فهو يبدو ممكنا مثل الكلام ؛ فعندما يُنظر إليه على أنه كلام ، أو تواصل ذاتي ، أو مونولوج داخلي ، يكون قابلا للحدث في شكل اقتباس مباشر . ويمكن أيضا أن نعبر عن الفكر في أسلوب الكلام والفكر المتمثل بدرجة كبيرة من الصفة المحاكية . وأخيرا فإن كلا من الكلام والفكر يمكن تقريرهما بشكل غير مباشر في جمل « أن - that clauses » . ومن أجل تمثيل إدراكات الشخصية فإن اللغة تقدم ، في تشكيلها المحاكى المحدود ، اختيارات أقل من تلك التي تقدمها في تمثيل كلام الشخصية وفكرها . وباستثناء الإدراك المتمثل ، لا يبقى ممكنا إلا تقرير أو وصف من المؤلف . وهنا ، ربما أعطى المؤلف تقريراً عن الإدراك من زاوية خارجية ، مستخدما أفعالا مثل : نظر ، حلق ، راقب ، استمع ، أو من زاوية داخلية ، مستخدما أفعالا مثل : رأى ، سمع ، أدرك ، وعى . وفي كلتا الحالتين ، فهو يستطيع أن يعطي تقريراً عن الإدراك فقط في سياق غير مباشر . ومع ذلك فإن الإدراك المتمثل يعطينا وسيلة للتصوير المباشر لإدراك الشخصية في النص الأدبي . إن نظر الشخصية ، أو سمعها ، أو شمها ، أو بشكل أكثر ندرة ، لمسها أو ذوقها ، يمكن أن تمثل بشكل مباشر على أنها وعي ، منعكسا كان أو غير منعكس (٣٧٠ - ٣٧١) .

إن الروائيين المحدثين من أمثال كاترين مانسفيلد ، وجيمس جويس ، وجويس كاري ، ود . هـ . لورانس ، وفيرجينيا وولف ، يستخدمون الإدراك المتمثل تقريبا ، وبالدرجة نفسها من استخدامهم أسلوب الكلام والفكر المتمثل . وقد فحصت بريتن أعمال هؤلاء الكتاب . وسوف نعطي هنا مثلا من إدريس بعد قليل .

٢ - ١٣ العلامات اللغوية للإدراك المتمثل

يكشف الإدراك المتمثل عن كثير من العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل ؛ فضمير الغائب بمثابة إشارة مشتركة بينها إلى وعي الشخصية . ولما كانت الشخصية لا تظهر عادة في إدراكها الخاص للعالم الخارجي ، فإن ضمائر الغائب البسيطة (هو - هي) لا تتردد كثيرا ، على حين أن ضمائر الملكية تتردد كثيرا . وقد أشرنا إلى احتمال ورود ضمير الغائب جمعا دون أن يعني ذلك أن أصحاب الوعي كلهم يدركون شيئا واحدا في الوقت نفسه ، وربما كان الوعي عاما أو حتى متخيلا .

إن التزامن بين علامات الزمن الماضي والزمن الحاضر يحدث في الإدراك المتمثل ، برغم أنه ربما لا يحدث بالدرجة نفسها في أسلوب الكلام والفكر المتمثل . . . كما أنه من المهم في الإدراك المتمثل أن يرد الزمن الماضي مع ظروف مكانية معينة ، تحدد الوصف القصصي في عالم وعي الشخصية . ويظهر الماضي المستمر ، وهو شكل خاص بالزمان ، في أمثلة الإدراك المتمثل . ويؤكد فير (١٩٣٨ : ١٠١) أن وجود شكل الفعل المستمر ضروري لكي يعد نص من النصوص

الأسلوب . وفي الحقيقة ، يجد العالم الخارجي ، في الإدراك المتمثل ، وجوده فقط بما هو مدركات حسية في وعي الشخصية . إن فكرة الإدراك المتمثل ، في عبارة أخرى ، هي مبدأ استراتيجي لتنظيم النص طبقاً لوجهات نظر بعينها (ماكهايل ١٩٧٨ : ٢٧٨) (ص ٣٧٨ - ٣٧٩) .

إن الإدراك المتمثل يُسلم الحيوية أو الإحساس باللمحظة إلى أوصاف العالم الخارجي . وتتج هذه الحيوية من تزامن إشارات الزمن الماضي مع إشارات الزمن الحاضر ، كما تتج من حيوية الأفعال والصفات . ونحن القراء ، نرى ونشعر بالأشياء جنباً إلى جنب مع الشخصيات عندما يكون الإدراك المتمثل مستخدماً . ونحن نمسك أيضاً بالمعاني الذاتية التي تحملها الأشياء إلى الشخصيات . ونحن لا نحتاج ، مع ذلك ، إلى قبول المعاني الذاتية ، برغم أننا نحب ، في حالات أخرى غير الإدراكات التخيلية ، أن نقبل الإدراك الفعل . ومن هذه الناحية ، يختلف الإدراك المتمثل عن الكلام والفكر المتمثل . فلا الكلام المباشر ، ولا الكلام والفكر المتمثل ، يحتاجان أن يوثق بهما ، على حين أن السرد الخائض يجب أن يؤخذ على أنه حقيقة . إن الإدراك المتمثل يقف بين هذين الطرفين التقيضين . ولناخذ مثلاً من إدريس :

« الجوق قبض قاتل ، الرائحة خائفة لا تحتمل ، رائحة ماذا ؟ فينيك ؟ يوسول ؟ أحماض لا تعرف لها أسماء ؟ أم صبغة يود ؟ أم هذا كله معا ؟ أم هي بالذات رائحة اللون الأبيض . بالبشاعة حين يتحول إلى رائحة » (نفسه ص ٤٧) .

وعلياً هنا أن نعتقد أن اللون الأبيض أعطى رائحة ما للشخصية ، ولكن ليس بالضرورة أنها كانت رائحة مادة بعينها .

رأينا أن الإدراك المتمثل يحمل ، لغوياً ووظيفياً ، صفات قوية مشابهة لتلك التي في أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، ولكننا رأينا كذلك أن الإدراك المتمثل يختلف عن الكلام والفكر المتمثل من كلا الاعتبارين . إنها يكونان جزئين متكاملين من أسلوب قصصي أكبر . وتقول بريتن إنه ما يزال هناك متسع لجهد أكبر يبذل في تحديد الشكل الدقيق لهذا الأسلوب داخل نظرية السرد . وهي تعتقد أن الإلمام بالإدراك المتمثل خطوة في الاتجاه الصحيح ، وتقرح ، برغم وفرة الأسماء التي أطلقت على الإدراك المتمثل ، اسماً أو مصطلحاً تقول إننا ربما كنا في حاجة إليه ، وهو « الوعي المتمثل » - Represented Consciousness (ص ٣٧٩) .

٣ - نموذج تحليلي من يوسف إدريس

إن اختيار قصة « على ورق سلوفان » من مجموعة « بيت من لحم » (١٩٧١)^(٤٨) للتحليل هنا لا يرجع إلى أنها تعد نموذجاً جيداً لاستخدام الأسلوبين الأدبيين اللذين ناقشناهما في الجزء الثاني من هذه الدراسة فحسب ، بل يرجع أيضاً إلى أنها تثير معظم المشكلات التي نوقشت متصلة بهذين الأسلوبين . والقصة من هذه الوجهة تعد مجالاً مناسباً لمناقشة حول التكنيك في الفصل الحديث . وربما أشدت إن شيء من هذا ، ولكن معنى - في المقام الأول - بإعطاء نموذج تحليلي ترتبط فيه اللغة والتكنيك بمعنى القصة ارتباطاً يزيد من فهمنا لها ، ويجعلنا داخلها وخارجها في الوقت نفسه . وإذن فلست أرمي إلى

يسجل - وربما كان معه غيره كذلك - هذه الملاحظة أيضاً لدى إدريس . ولكن للقضية صلة بما قلناه عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل .

٢ - ١٥ الطبيعة المنعكسة وغير المنعكسة للإدراك المتمثل

يكاد يتفق أولئك الذين كتبوا عن الإدراك المتمثل على أنه يعبر عن الوعي غير المنعكس للشخصية . في الإدراك المتمثل يكون عقل الشخصية سلبياً يقبل الانطباعات الجديدة من الخارج ، ولا ينعكس إيجابياً عليها . وغالباً ما تعطى صفحات من الإدراك المتمثل ، مع ذلك ، دليلاً على وعي منعكس . ويحدث هذا من خلال طرق متعددة ، وغالباً ما تتضمن تشبيهات تبدأ بـ « كـ » ، مثل ، كما لو ، .

إن الطبيعة الانعكاسية للوعي يمكن أن تقر بشكل واضح ، حيث تندمج الإدراكات للعالم الخارجي في العقل مع أفكار منعكسة من الداخل . وسوف نرى هذا واضحاً في قصة إدريس « على ورق سلوفان » .

ويمكن أن تظهر الشخصية في حالة انعكاس على إدراك :

« ويجهد حفزت نفسها لترى ماذا كان يفترق وعيها . كانت زهور الزنبق الطويلة تتمايل في ضوء القمر » . (لورانس ١٩٦١ : ٣٥) .

وعندما تأخذ الإدراكات المتمثلة قيمة غير حرفية ، فإنها تنتج فقط من الوعي المنعكس : « السماء ، طائر البحر ، المياه ، كلها تقول : ليزابل » (مانسفيلد ١٩٧١ : ١٥٦) .

وكذلك تنتج الإدراكات التخيلية المتمثلة أيضاً من وعي منعكس . ويعلق فيسر (١٩٣٨ : ١٠٥) ويولنج (١٩٥٠ : ٣٤٢) على استخدام الإدراك المتمثل ليس فقط للمناظر الطبيعية ، ولكن أيضاً للمناظر الآتية عبر الذاكرة ، أو الخيال ، أو الأحلام ، أو أحلام اليقظة : « جسدها يسخن ، لمجرد أنها تتذكر » إدريس (١٩٧١ : ٥١) .

٢ - ١٦ الوظيفة الأدبية للإدراك المتمثل

إن الوظيفة الأدبية للإدراك المتمثل هي في معظمها وظيفة أسلوب الكلام والفكر المتمثل نفسها . إن الإدراك المتمثل وسيلة أكثر لحظية mometic للتعبير عن إدراكات الشخصية من بدليها الوحيد في السرد : أي السياقات غير المباشرة ؛ فهو يسمح بالتتمثل المباشر للإدراكات ، دون أن يتضمن كلاماً داخلياً أو مجرد فكر واع . وهو أيضاً لا يتطلب بالضرورة قطعاً في السرد . إن وجود الإدراك المتمثل غالباً ما يمكن من إزالة غموض وصف مقدم للعالم الخارجي ؛ فهو يحدد بوضوح النص بوصفه مدركات لموضوع الوعي . الإدراك المتمثل ، لهذا ، يوحد بنجاح بين العالم الداخلي والعالم الخارجي للشخصية ، ويساعد على إقامة تآلف حقيقي بينهما . إنه يسلم الذاتية إلى النظر ، أو الصوت ، أو الرائحة ؛ ذلك لأن العالم الخارجي يتمثل من خلال التشكل الذي ينبثق من مزاج الشخصية واهتماماتها . هذا التشكل يبرز على المستوى اللغوي في الصفات المعبرة وأفعال

NM ، تحاول فيه الزوجة تبرير موقفها ضد زوجها ، أو ينقل لنا تحولها من هذا الموقف إلى نقيضه قرب نهاية القصة .

٣ - ٢

والفقرة الثانية من القصة تعطي مثلاً جيداً لأسلوب الكلام والفكر المتمثل :

(٢) « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ ولكن كيف يعرف ؟ مستحيل أن يعرف . الهرم بعيد ، و (الركن) الذي كانا فيه لا يقصده أحد في الصباح . سائحتان فقط كانتا هناك ؛ كيف يعرف ؟ » (ص ٣٧) .

وأهم ملامح أسلوب الكلام والفكر المتمثل هنا هي استخدام ضمير الغائب في الإشارة إلى الزوج ؛ كذلك استخدام ضمير الغائب المثنى « هما » في الفعل « كانا » ، إشارة إلى الزوجة والرجل الآخر . وأما بقية الضمائر فهي تشير إلى نكرة (« أحد » و « سائحتان ») ، وهي ضمائر للغائب كذلك . والضمير في « كانا » يشير إلى صاحب الوعي « الزوجة » مشتركة مع الآخر ، ولكن بدون أي شبهة لكلام أو فكر مشترك بين الاثنين في هذه اللحظة .

والأزمة هنا تتراوح بين معنى المضي والحضور : « ماذا لو عرف ؟ .. لو كان .. يعرف .. كانا .. يقصده .. كانتا .. كيف يعرف ؟ » . وهذه الأزمنة المتناوبة تسلم الموقف إلى اللحظة ، بل إنها تمتد به إلى ما قبل اللحظة وما بعدها على السواء . وهذا يعني أن الكلام هنا ليس كلاماً في سياق غير مباشر ، أو حتى كلاماً داخلياً كما يوجد في تيار الوعي ، وإنما هو أفكار متمثلة ليس بالضرورة أن تكون الشخصية قد صاغتها أو تلفظت بها ، بل هي أفكار « قاب قوسين من التكلم بها » ؛ إنها أقرب إلى ما نسميه « لسان حال الشخصية » - إذا صح أن للحال لساناً .

والجملة « ولكن كيف يعرف ، ... كيف يعرف ؟ » هي بمثابة اعتراض من فعل الوعي غير المذكور^(٤٨) ؛ اعتراض على التساؤل الذي يتنامى داخل الشخصية ، والذي تطرحه الشخصية على نفسها بصورة يجعلنا فيها المؤلف - بوصفنا قراء - نفرق في لجة اللحظة وكأننا نطرحه كذلك مع الشخصية ، مدركين ، في الوقت ذاته ، أن الشخصية لا تصدق أو لا تكاد تتخيل معرفة الزوج بما فعلته ، لأن لها مبرراتها من الحقائق المذكورة في الفقرة « الهرم بعيد ، و (الركن) الذي كانا فيه لا يقصده أحد في الصباح » . والمفردة التي تعبر عن موقف الشخصية وحكمها هنا هي « مستحيل » ، علاوة على أن الاستفهام الأول « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ » ، استفهام ينطوي على الرفض والإنكار .

يظهر إدراك الشخصية الحسى في الفقرة الثالثة من القصة حيث « نسمع » الزوجة موظف الاستعلامات وهو يتكلم في التليفون مهملاً إياها ، فيفرغ صبرها وتسأله . ولكن المؤلف لم يورد السؤال وإن كان أورد الإجابة ، التي لا تهتم بها الشخصية حيث « تسرح » فيها حولها ، ولكن هذا « السرحان » - وهو كلام وفكر منعكس - لا يظهر إلا من خلال « إدراك متمثل » للون الأبيض في المستشفى . يسدو لها

« تطبيق » منهج أو تكتيك معين على القصة لأثبت صحة أحدهما ؛ ولست مستقصياً كل ما في القصة من علامات لغوية وأسلوبية لأدلل على جودتها ، ولكني حريص على أن يكون المعنى هو رائدى للإمساك ببعض خيوطه ، واستخدام هذه الخيوط أو الخطوط في تمثله ، وتحولة نقله إلى القارئ كي يشاركني هذه العملية ، وربما ساعدته على أن يفعلها ويجربها بنفسه .

٣ - ١

(١) « من العربية هبطت . فاتنة هبطت . نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع . دخلت الحديقة . بتؤدة عبرتها .. السلام راحت تصعد ، سلمة ، وسكتة ، وسلمة ، في آخر سلمة ، اضطربت . خائفة اضطربت » . (ص ٣٧) .

تعد هذه الفقرة الافتتاحية من قصة « على ورق سلوفان » مثلاً جيداً للإدراك المتمثل ؛ فالمؤلف هنا يقدم لقصته بوصف لأفعال الشخصية الفسيولوجية « هبطت » ، وإدراكها الحسى « نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » .

أما الأفعال فهي في الزمن الماضي ، والضمير غائب « هي » في الأفعال المذكورة . والصفة « فاتنة » في أول الفقرة ، و « خائفة » في آخرها ، تمثلان حكمين ؛ أحدهما غير منعكس حيث اكتسب شرعيته في داخل هذا الأسلوب من « الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » وليس من المؤلف ؛ وأما الصفة الأخرى فتبدو منعكسة « خائفة » من داخلها ، ولكن يستطيع المرء أن يقول إن هذا الخوف أو الاضطراب قد ساعد على ظهوره « صوت » الصعود على السلام (حيث لم تكن نعرف بعد سبب اضطرابها) بحركته المثيرة للاضطراب ، والمماثلة لخفقات القلب « سلمة ، وسكتة ، وسلمة » ، قلبها الذي يكاد يقف « في آخر سلمة » خوفاً واضطراباً .

والجو المحيط بهذه الفقرة - كما نرى - يشوبه التوتر الذي يساعد على إبراز الحركة الخارجية من « هبوط » من العربية ، و « صعود » لسلام المستشفى ، ولم يخفف منه إلا « عبور » الحديقة حيث « سمعت » « الغزل الذي نعنش روحها » .

إن الإدراك الحسى لحاسة السمع هنا ، وعلى طول القصة ، يلعب دوراً أساسياً في تمثيل حالة الشخصية وهي مقبلة على لقاء زوجها الطبيب بالمستشفى بعد أن قابلت رجلاً آخر في مكان بعيد ، لأول مرة في حياتها . وقد يكون من المثير حقاً أن نتابع الإدراك الحسى لهذه الشخصية هنا من سمع ورؤية ولمس وشم ؛ فمعنى القصة يتنظم في خيط من هذه الإدراكات الحسية المتصلة بعالمى الشخصية الداخلي والخارجي .

ولكن ، من ناحية أخرى ، يقوم أسلوب الكلام والفكر المتمثل بالاشتراك مع أسلوب الإدراك المتمثل والامتزاج به في بعض الأحيان ، من أجل تمثيل وعى الشخصية المنعكس وغير المنعكس . وهذا التداخل من الملامح التي يتميزان بها . وهنا يقوم أسلوب RST بتعميق هذا الخيط الحسى للمعنى في القصة ، وذلك عن طريق الكشف عن انعكاس الشخصية على نفسها في « حديث مروي »

(٥) «إذن هي من جديد مستتظرة . بحق بحق . هل تكرهينه ؟ هل تحبين هذا الآخر ؟ حين كنت تحبينه ماذا كنت تفعلين ؟ هل تحسين بنفس المشاعر الآن تجاه الآخر ؟ » (ص ٣٩) .

وتنضم في مقارنة بين زوجها والرجل الآخر يحسر فيها الأول ويفوز فيها الثاني على مستوى الصفات الجسدية ، ولكن - في الوقت نفسه - يحسر الآخر ويفوز الزوج على مستوى الوجود إذا ما « خيرت أن يموت أحدهما » . وهي لا تعرف لماذا تختار الزوج ليعيش : « الآن الزوج هو الذي ينطق ويتيح الفساتين والمتعة والماس ، أم لأن العشرة لا تموت ؟ أم لأنك لا زلت تحبينه ؟ هل لا زلت تحبينه ؟ لا تحجلى . اعترفي إن كنت لا زلت ! » .

وبالطبع فإن ضمير المخاطب هنا ليس من الخصائص المعروفة لأي من الأسلوبين المذكورين ، مثله مثل ضمير المتكلم الذي يستخدمه المؤلف على لسان شخصيته في نفس القصة . ولكن إذا تأملنا في نوع الوعي المروي هنا نجد أن الاندماج كان مع موضوع الوعي من جانب المؤلف ، حيث يشعر بشعور الشخصية ، « يصبح » الشخص الذي يحكى . هو الذي أدى إلى ظهور هذه الصفحات مكتوبة بهذه الضمائر . والمؤلف يستغل هذه الإمكانية في أسلوب « المونولوج المروي » ، ويمزج بين هذه الضمائر وضمير الغائب فهو يقول قبل الاقتباس السابق مباشرة ، وبعد مقارنتها بين زوجها والرجل الآخر « لماذا إذن تختاره ليموت ... ؟ » . وبعد الاقتباس السابق أيضا يبدأ المؤلف في استخدام ضمير الغائب بصورة طبيعية . فالمونولوج المروي ، كما ذكرنا من قبل ، هو المونولوج الداخلي نفسه ، ولكنه يفترض وجود صوت داخلي يخاطب به الوعي نفسه ، وراويته ، بمعنى « محاكاة لتعابير شخصيته انصامته » . وإدريس هنا يحكى ما لن تجرؤ الزوجة على أن تقول لنفسها ، حتى وإن كان لسان حالها ، « يشره وعلى هذا النحو الذي مثلته المؤلف . وسوف نرى تعليقا آخر حول استخدام ضمير المتكلم في القصة .

٣ - ٥

ومهما يكن من أمر فإن الزوجة ما يزال لديها مبررات للموقف مثل هذا الموقف المحير : أن تنصر الآخر على زوجها ، وفي الوقت نفسه تجعل زوجها يعيش وتدع الآخر ليموت . ومن بين هذه المبررات « البيت » الذي يظهر فجأة من بين أفكار الشخصية المتمثلة ، وكان المقارنة بين الرجلين ، التي امتدت إلى أكثر من صفحة ، لم تقطع « الحديث المجرب » حول « البيت » ، تلك الكلمة المضحكة ؛ تقول :

(٦) « البيت . لكم تكره كل ركن فيه ؛ فهي قد رآته آلاف المرات ، موبليته لم تعد تراها من كثرة ما تعودت رؤيتها . مطبخه يخفقها ، صوت أزيز الثلاجة من طول ما سمعته يسمعها ، ويؤرقها ويملا جسدها بالشياطين » . (ص ٤٠)

وهذه الفقرة تمزج بين أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل ، حيث نرى نظر الشخصية ، وسمعها ، وشمها ، يتمثل بشكل مباشر بصفته وعيا منعكسا ، يؤرق الزوجة ويملا جسدها بالشياطين . ويجعلها تكره البيت كما تكره زوجها ؛ ذلك

« الأبيض » مستشريا كأنه وباء يبيض له كل شيء . الوجود معظمها أيضا صاحب أبيض ، ثم « تنعكس » الشخصية على هذا اللون فتذكر : « المرة الأولى التي جاءت هنا لا تكاد تذكرها ، من سنين طويلة ، عشر سنوات ربما » (ص ٣٨) . وهكذا ترتبط الخبرة الحالية بالخبرات الماضية في الإدراك المتمثل ، فتكتسب اللحظة الحاضرة وجودا أعمق في وعي الشخصية ، يشكل تاريخها وقيمها ويتحكم في مواقفها التي نراها فيها داخل القصة .

٣ - ٣

ولنعط مثلا آخر في هذا السياق من مشهد الزوجة وهي لا تزال أمام مكتب الاستعلامات بالمستشفى :

(٣) « ابتلعت ريقها . لماذا يجب حلقها باستمرار هذا الصباح ؟ لماذا جف حتى سعلت وهو يمسك بيدها ويضغط عليها بين يديه ؟ » (ص ٣٨) .

وهي تنتقل من هذا الإحساس بجفاف حلقها في هذه اللحظة إلى تذكر نفس الإحساس مع الآخر ؛ وهذا يؤدي بها إلى التذكر أو قل التأمل والانعكاس على هذا الإحساس ، حيث تقول بعد ذلك مباشرة :

(٤) « انفعالها لحظتها لم يكن أنثويا خالصا . لا . كان هناك شيء آخر لا تعرف كنهه . وانتها فكرة أن تجري . تسحب يدها وتظل تجرى حتى تجد عربتها وتطلق عائدة إلى البيت . البيت ؟ يا لها من كلمة مضحكة » (ص ٣٨) .

ونحن لا نعرف حتى الآن لماذا كلمة البيت مضحكة ! فقط ندأعث الكلمتان « إلى البيت . البيت ؟ » في عقل الشخصية على هذا النحو فعرفنا أن لابد أن يكون للبيت دخل في الموضوع . والمؤلف لا يتدخل ليقول لنا شيئا في هذا الصدد ، ولكن يترك الشخصية تنعكس على كلام موظف الاستعلامات ونحو الرغبة في الانفراد بنفسها « حنمها مكان قصي ليس فيه أحد . تنكفى على نفسها ، وتلقى على داخلها كله نظرة ، لتدرك ، فقط تدرك ، كنه ما حدث ، وما يحدث . ما هذا الذي يحدث ؟ » (ص ٣٨ - ٣٩)

ويذكر « البيت » في الفقرة التالية لهذا التساؤل والرغبة في الإدراك ؛ ولكن الزوجة لا تربط بينه (أى البيت) وبين جلتهما السابقة عنه ، بل تذكر « البيت » في سياق آخر هو اضطرابها إلى الانتظار حتى ينتهي زوجها من العملية الجراحية الخطيرة التي يجريها لطفل ، وتعود معه إلى « البيت » على حسب اتفاق سابق بينهما . وهي لا تريد أن تعود بمفردها ؛ لأن سبب خروجها « الوحيد » في ذلك اليوم هو استئصال زوجها والعودة به إلى البيت . وسوف نعرف فيما بعد أن هذا السبب ليس هو السبب « الوحيد » لإصرارها على انتظار زوجها .

٣ - ٤

المهم أنها تضي في حديثها المروي الذي يشير قضية استخدام الضمير في هذا الأسلوب :

قوية دائما ؛ تريد الشيء وتحدده ، ولا تعود إلا به . لماذا إذن تختاره ليموت ... ؟

٣ - ٧

ومنذ البداية تشعر الزوجة أن ثمة شيئا خطأ في فعلها وفي الشخص الآخر ، وكذلك في زوجها ، ولكنها في هذه المرحلة من الوعي تنظر إلى زوجها نظرتها إلى البيت . والحقيقة أن إدريس هنا يقوم بكسر مألوفة الأشياء بالنسبة إلى الزوجة ، وذلك عن طريق استخدام فنه من حيث هو تكنيك في حد ذاته . و « تكنيك الفن » ، كما أشرنا من قبل ، هو جعل الأشياء تبدو ، « غير مألوفة » ، « إذ إن إلقاء الشيء يلهيك عما تقوم به من أعمال ، وعما تلبسه من ملابس وتستعمله من أثاث ؛ يذهلك [حتى] عن زوجتك » « وإذا كانت كل الحيات المعقدة لعدد كبير من الناس تمضي هكذا دون وعي ، فمثل هذه الحيات كان لم تكن أبدا » . والزوجة في هذه القصة تستعير من المؤلف فنه لتعيد إلى نفسها إحساسها بالحياة ؛ « ذلك أن غرض الفن . . هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف » (٤٩) . والزوجة تقبل لقاء الرجل الآخر على سبيل المغامرة ، مثل كل صديقاتها (ص ٤١) . وتصرخ « فانا لا أعيش ، لا أعيش » . (ص ٤٦) .

ولكن الزوجة تظل تسأل « أليكون هو (زوجها) الذي جعلها بدلا من التجاهل تبسم للآخر ؟ » (ص ٤١) . ولكنها تظل خائفة وشاعرة بأن ثمة خطأ فيما تفعله . وهي تعبر عن ذلك التوتر بذلك الإيجاء الجنسي الذي تثيره المقارنة بين أصابع الزوج وأصابع الرجل ، وفي اختيارها هذا الآخر ليموت .

٣ - ٨

في المرحلة المقابلة من المقارنات ، التي تأتي بعد دخول الزوجة حجرة العمليات ، ومراقبتها للعملية الجراحية ، وسماعها لصوت زوجها يأمر من حوله فيطيعون ، ويشخط في مساعديه بصورة لم تألفها فيه ؛ « ولكن فيه أشياء أبدا لم تكن فيه » (ص ٥٣) . كما أن نظرتة تبدو مختلفة « مائة في المائة ليست نظرتة » (ص ٥٣) .

ورغبتها في إحياء قلب « لم يعد ينبض » (ص ٥٢) ، يجعلها تثير كل الأسئلة الممكنة حول حقيقة ما فعلت وواقع ما تراه ، وإحساسها تجاه الفعل والواقع معا : « لماذا لم تستسلم ، كاملة ، للمحظة المتعة ؟ » (ص ٥١) مع الآخر . وعندما ترى زوجها في وضع غير مألوف لها تقول : « لا بد أنه يمثل أسامها . يريد إغاضتها . هنا مملكتة وعبيده . . ولكن كيف عرف أنها أصبحت بالحجرة ومذ دخلت لم يرفع عينه عن سكرات العمالة ، ولا همس في أذنه أحد أو أخيره » (ص ٥٤) . وعندما تتسلسل داخل حجرة العمليات :

(٩) « ما هذا الذي يدور ؟ هي لا ترى إلا أصابعه وهي غادية راثحة ، من الجرح . . إلى الآلات . . إلى الجرح . . لا شيء هناك سوى أصابع تتحرك في قفاها المطاطي ؛ أصابع طويلة نحيفة مركبة في يد منسأة صغيرة تعرفها أيضا . ما هذا المعجز فيها الذي يمتص رعى هؤلاء الناس ، وانتباههم ، كما لو كان أعظم عازف كمان في العالم ، يعزف والأنفاس معلقة بأنامله » (ص ٥٤) .

لأنها ظلت « عشر سنوات تسمع منه نفس التعليقات عن نفس الأشياء وينفس الثبرات » . (ص ٤٠)

٣ - ٦

والحقيقة أن في القصة خيوطا متعددة من الإدراك المتمثل والكلام والفكر المتمثل ، تتشابك جميعا لتتسع عالم الشخصية الداخلي والخارجي ، وتفصح عن كيفية تحول الشخصية من موقف إلى آخر نقيض له . وليست القضية — كما قلنا — في التدليل على استخدام إدريس لأسلوب أو لأساليب بعينها في القص بقدر ما هي في كيفية استخدامه لها في توصيل معنى القصة ، والكشف عن عالم الشخصية بصورة لا تجعله يتدخل في هذا العالم ، بل يدعنا نراه من خلال الشخصية نفسها ، بعباراتها التي لم تقلها لنا مباشرة . ولذلك سوف أحاول الآن أن أمسك بخيطين من خيوط المعنى في القصة : الأول ؛ يتصل بالمقارنة بين الزوج والآخر ، والثاني يبين كيفية استخدام لفظة معينة في القصة ، وارتباط هذه اللفظة بمعنى القصة . وسنرى في الموقفين كيف انتقلت الزوجة من موقفها الأول تجاه زوجها إلى نقيض هذا الموقف .

أما المقارنة بين الرجلين فتحدث في فترة مبكرة من القصة ، حيث تقول الزوجة بعد تذكر — أو عدم تذكر — لآخر مرة جاءت فيها إلى مستشفى زوجها (وقد أشرنا إلى تلك الجملة سابقا) :

(٧) « هذه ثاني مرة ، ولولا ميعاد اليوم ما جاءت . المضحك أن الاقتراح كان اقتراحه ، سهل لها المهمة تماما . مساكين هؤلاء الرجال ونواياهم الحسنة . أيستحق ؟ بالطبع يستحق . ليس هناك رجل لا يستحق ، حتى المحبون منهم زائغو العيون كذابون حتى وهم يحبون » . (ص ٣٨)

وهي هنا محملة بإحساس سلبي ، فيه هجوم على كل الرجال ، ومن بينهم زوجها الذي سهل لها استغفاله ، والآخر الذي سترف منها فيها بعد أن « الجراة في عينيه بدأت . . بدأت تشع وقاحة » (ص ٥١) . وهذا الإحساس السلبي نحو الرجلين توازي مع إحساس الزوجة بجفاف حلقها مباشرة ؛ وقد أشرنا إلى هذا في الاقتباس رقم (٣) .

ثم تظهر المقارنة بين الاثنين بشكل أوضح في الصفحة التالية (وقد أشرنا إلى ذلك في الاقتباس رقم (٥) كذلك) . وسوف نجد جملا موازية لهذه الجمل المقارنة بين الرجلين في القسم الثاني من القصة . وبمنا في هذه النقطة أن نشير إلى أن الزوجة قارنت بين يد زوجها وأصابعه ويد الآخر وأصابعه :

(٨) « . . . يداه [الآخر] الضخمتان الحمراءوان من باطنها ، الغامقتان من الظهر بالشعر ، يداه الضخمتان جدا إذا قورنتا بيديه هر [الزوج] . القويتان . . أصابعهما غليظة سمكية ، من الصعب ثنيها . أين هذا من يديه ، يديه الصغيرتين إذا انطبقتا حتى لتبدو أن تزوج من الفيران الصغيرة . وأصابعه النحيفة التي توشك أن تنكسر . من اليدين تبدى شخصية الرجل : شبه كبير بين شخصية رجل وشخصية سبابة ؛ سبابة هو في طول أصبعه الأوسط ؛ طويلة رقيقة كأنها من عظم كسي بالجلد . سبابة الآخر كما صورة المسندس :

داخل الموقف الجديد (المستشفى) ، بعد القيام بمغامرة كسرت فيها إلفها لزوجها ، وحتى لنفسها (مقابلة الآخر) . وقد نقل إلينا ذلك كله في أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل الذي استخدمه إدريس بطريقة جعلت تساؤلات الزوجة ومخاوفها ورغباتها تبرز بسمعتها وبصرها وشمها ، ممثلة جميعا علامات للوعي الإنساني في حركته نحو «تطهير» صاحبه .

٣ - ٩

في خط مواز لذلك الذي سردناه في الصفحات السابقة ، نعرض للملمح لغوي مستخدم داخل الأسلوبين المذكورين سالفا .

في المرحلة الأولى من القصة ، مرحلة الانتظار والتوتر ، يقترح الزوج ، مرة أخرى يقترح ، أن تذهب الزوجة إلى حجرة العمليات لتشاهد العملية وتتسل . وتساءل الزوجة :

(١٣) « هل يمكن أن أذهب هناك ؟ أتردى هذه المريضة وهذا الحذاء وقناع ؟ » (ص ٤٣) .

ثم بعد ما يقرب من صفحتين من كلام وفكر وإدراك متمثل ترد هذه الجملة :

(١٤) « أجيب [الماسك] ؟ نعم . هاتى القناع . والله فكرة » . (ص ٤٤) .

وعندما تنظر في المرأة فجأة تندبش لعينها المدهشتين « من خلال فتحة القناع كأنها لأول مرة تراهما » (ص ٤٥) .

ومن الضروري أن نلاحظ أن الزوجة قد ألحت عليها فكرة التخلي . وقد أشرنا من قبل إلى حاجتها للانفراد بنفسها في بداية القصة . وهنا لا تزال في الناحية المقابلة للشعور بالذنب ، وهي ، فوق ذلك ، تدافع عن نفسها : « أنا لم أجرم . أنا مضطرة لإخفاء كل شيء » ؛ لأن ضميرى يأبى على تركه . يموت لو تركه . ولم أعد أحبه » . (ص ٤٢) . وعلى الرغم من أنها تخلص إلى أن « النتيجة أنى فقدت العقل ؛ جنون ما فعلته » ، إلا أن هذا الاعتراف معلق ، أو هو فوق الإدراك ما يزال . فالسياق يمضى على هذا النحو : « اعترفى أنه ادعاء للجنون ؛ فأنت أستاذة في تعليق كل شيء تفعلينه على شماعة من خطأ الآخرين ، أو خطئك . الجنون . الكره . الضيق ، حتى حب الاستطلاع ؛ شماعة ، مجرد شماعة » (ص ٤٢) (٥٠) .

إن فكرة تأنيب الضمير المؤجلة تشغلها ، وهي تتحرك في المكان وتستعيد مظاهر الاحتكاك الأليف الدائم بينها وبين زوجها ، محاولة إيجاد إجابة أو ثغرة تنفذ منها إلى معنى ما فعلت ، عالمة أن « الضمير يتكلم حين نسكت » ، (ص ٤٣) . فهي تتكلم باسم ضميرها الذى لم يؤنبها بعد . ورغبتها فى التألم هى أحد الاختيارات المتاحة ، تماما كسأولها عن سر فعلتها ، ومثل حاجتها واضطرابها إلى إخفاء كل شيء . والقناع يتكفل باعطائها هذه الفرصة لمواجهة زوجها ومفاجأته واستغراق أسئلته ، « ولن يلتفت أبدا إلى مغادرتها البيت من ساعتين مضتا ، فلو حتى عن طريق الخطأ سأفأ لانهارت وقالت كل

هنا ما تزال رؤيتها له شبه موضوعية ، مثل رؤية المؤلف ، ولكن « شخطة » فى مساعدته بعد هذا الموقف مباشرة جعلت قلبها يدق فى عنف : « ماذا حدث له ، لم تره هكذا أبدا ؛ إن شخطة مرعب .. على الأقل يرعبها . إنها لا تخاف من الرجال إلا شخطاتهم ؛ فقد عاشت طول عمرها مدللة ملفوفة بورق سيلوفان ، .. » (ص ٥٥)

ومرة ثانية يؤدى حديثها المروى إلى أصابعه ، متسائلة كذلك :

(١٠) « وما هذا الاهتمام العظيم الذى يبديه الآخرون بأصابعه . أصابعه الدقيقة ، ويده الصغيرة ، التى تشبه الفأر .. لا يمكن أبدا أن تكون هذه أصابعه . إنها يد وأصابع مختلفة تماما ؛ هذه كائنات رفيعة طويلة أخرى باللغة الخلق والنشاط .. الآلات فى قبضتها تتحول كائنات حية ، .. لا يمكن أن تكون هى نفس الأصابع التى مارأها إلا مرتحية ، أو مغطية فمه المثائب ، .. بالتأكيد ليست هى أبدا الأصابع التى تعرفها ويشير مرآها بعض اشمتزازها .. هذه أصابع تتعلق بها الأنفاس ، ولا بد أنها تقوم بأخطر عمل .. » (ص ٥٩ - ٥٦)

وفى هذه اللحظة تحول التساؤل من شك إلى يقين ؛ من إنكار للزوج إلى محاولة الانتهاء إليه . « أهو [بتاعها] لا يزال ؟ » ، هذا [هو] لم تره أبدا ، [هو] آخر لا يمت إليها .. هو مخيف .. مرعب .. ذكر . رجل يمثل ما لم تحس به كرجل وهو فى قمة مزاولته للرجولة معها » (ص ٥٦) . وحاجتها للمقارنة تصبح آخر وسيلة لكسر إلف الأشياء :

(١١) « أمامه وعن عمد تضع الآخر فى مواجهته ، بشعر صدره ، يديه الكبيرتين بذقنه الغزيرة بقامته . غير معقول هذا أبدا . غير معقول . إنه يتضاءل . إنه يصبح أقل شبابا وأهمية ؛ كل ما فيه من مزاي وخصال تذوب وتتلاشى كفقاعات من صابون أمام هذه الإرادة الحديدية التى لا تقهر ، والتى تنبعث منه هو وتأمير الحياة فى أعماق الطفل المريض أن تستيقظ ، أن تنشط أن تبدأ وتستمر وتظل حية مستمرة . كادت تبكى . لم يتضاءل الآخر وحده . هى نفسها بدأت ، بكل رغباتها وغيظها ، بكل أحلامها وضيقها ، بكل دلائها وأنوثتها ، تتضاءل .. تتضاءل ، وهو يكبر ويكبر ، وتحيطه هالة مقدسة لا تجرؤ على خدشها حتى بالنظر ؛ هالة الرجل وهو يعمل » . (ص ٥٦)

ويقفز إلى الذهن الاقتباس السابع الذى بدأت تقارن فيه بين الزوج والآخر ، لأنها تستمر فى « مونولوجها المروى » السابق قائلة :

(١٢) « ... هالة لم ترها أبدا ، وما كان مقدرا أن تراها ، لولا الحجة ، والمضحك ، أنها حجة لخداعه .. الدموع تجمعت فعلا فى عينها . إن كل ما تتمناه الآن أن يحادثها هذا الرجل المقدس ، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته ، .. » (ص ٥٧)

وكانت قد قالت فى المرة الأولى : « المضحك أن الاقتراح كان اقتراحه . سهل لها المهمة تماما » . إنها تعطى الانطباع هنا بالنسبة الشديد نحو زوجها . وعلى حين يشير تعبير « والمضحك أن الاقتراح .. » سخرتها ، يشير تعبير « والمضحك أنها حجة .. » شعورها الممض بالذنب . وما بين التعبيرين يقع إدراك المرأة لوعيتها

لمجرد أنها تذكر . هو لا يزال لم يلتفت ، يتركها هكذا صامتة ساكنة . الشيطان يتحرك حين نسكت . (ص ٥١) (٥١) . وهذا ما تحشاه ؛ لأنه يدفعها إلى الجانب الآخر . وتظل تقترب من الطفل الراقد على سرير العمليات ، ويتداعى إلى وعيها الرجل الآخر ، وتفكر ماذا يمكن أن تفعله تجاهه ، كما تتداعى إلى زوجها الذي يمرضها بطول باله في حجرة العمليات وفي حجرة النوم أيضا . وشيئا فشيئا تكتشف هذا الشيء الآخر الذي يتعلق بزوجها كما رأته من جديد وهو يعمل ؛ تريد أن ترى قدميه . تريد أن ترى كل شيء فيه من جديد . عرفتهما . رغم [البوت] والرقبة الطويلة فهذه العريضة أقدامه . اعتدلت . أحست بالقناع مبتلا حول أنفها وفمها ، كانت الدموع تتكون بسرعة وتنهمر ، وكان بصورها مضيقا ، ولم تعد ترى ، وكأنها في حلم من ضباب رأت الباب وأسرع ، كأنها تنفذ نفسها (ص ٥٧) ، ولكن من نفسها وليس منه ؛ لأنها وقفت عند الباب ، راححت تحفف دموعها ، وتكمل النظر ؛ بل تعجبت من صوته ، أو قل أعجبت به ، وهو يشرح لزملائه ما يفعله . وبدأت حتى في استعمار كلماته وكأنها لمسات حبيب راغب مستعد لتلبية ندائه في الحال ، « هنا وأمام الملا » ، بعد أن زال « قناع » الإلف والتعود عليه . « وأحست ، فجأة ، أن قلبها بدأ يغوص » ، علامة على تحولها الداخلي المكتمل ، الذي كاد يعصف بها ، تلك الملفوفة بورق سيلوفان .

شيء . إنها لم تتعود أن تكذب ، وبالذات عليه . وهو أيضا يعرفها ، وسيلدرك حتما أنها تكذب . لا عودة إذن . فلتستمر (ص ٤٧) .

والمهم أن نلفت الانتباه إلى أن الممرضة قالت : « الماسك » ؛ وهي الكلمة المستخدمة داخل المستشفى للدلالة على الشيء نفسه الذي أشارت الزوجة إليه مستخدمة كلمة « القناع » . ويخطر لها ذلك الحائط كي تتخفى « والله فكرة » . وإذن فرغبتها في التخفى والإخفاء المعلنة قبلا (ص ٤٢) تقودها إلى فكرة المواجهة مع زوجها من وراء القناع ، خشية الانهيار وخسارة كل شيء .

وعلى الرغم من أن زوجها الطبيب يلبس أيضا قناعا « فقد عرفته من أذنيه » (ص ٤٨) . وهي تحاول لفت انتباهه إليها بأن تسعل ، ولكنه « يشخط » بدون مجاملة . وهي تتساءل : « صوت من هذا ؟ أليكون صوته ؟ ألم تعرفه لأنه ونحن نتحدث من خلف قناع ؟ أم لأن هناك شيئا آخر . بالتأكيد ثمة شيء آخر » (ص ٤٨) .

وهذا « الشيء الآخر » هو غربة هذا الصوت بالنسبة إليها من ناحية ، ورنين صوت الرجل الآخر الذي « كانت حواسها تتدغدغ تحت وقع [حديثه] الرخيم المتعمد البطء ... » (ص ٥٠) . ولكنها ما تزال مصرة على الهرب من الآخر ، خائفة ، « جسدها يستخن » ،



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدي

هوامش البحث

فصول ٢/٢ (١٩٨٢) « لغة القصر في التراث العربي القديم » (١١ - ٢٠) وأهمية هذه المقالة لتحديد في تركيزها على رؤية الموضوع من بداياته التي لا يستغنى عنها الناقد المشغول بالمشكلة في الأدب الحديث . وأما الدراسة الثانية فهي كتاب « نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة » - الرياض ١٩٨٠ . وفي الكتاب فصل عن « اللغة في العمل القصصي » (٢٤ - ٤٤) ، وهو مقدمة مهمة في الموضوع ، تعرض فيه المؤلف لـ « أهم الأبحاث اللغوية التي أفادت في دراسة لغة التعبير الأدبي بصفة عامة » (ص ٣٠) ، حيث تعرض لـ « دي سوسير » ونظريته اللغوية التي أفاد منها دارسو الأدب في الكشف عن نظام اللغة الزمني

(١) انظر - على سبيل المثال لا الحصر - شكري عبيد ، تجارب في الأدب والنقد ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٧ ، ٢٥٥ - ٢٦٣ ، وحدي السكوت ، قصص نجيب محفوظ القصيرة ، مقالة في كتاب بتحرير أوستل Ostle « دراسات في الأدب العربي الحديث » وهو بالإنجليزية ، بريطانيا ١٩٧٥ ص ١٢٥ ؛ وعلى الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ - ٥١ ، ٩١ - ٩٢ . وسوف نشير إلى أمثلة أخرى عندما نتكلم عن التكثيف ، ولكن مع ذلك تبقى دراستان جديرتان بالإشارة إليهما هنا ، وهما للدكتورة نبيلة إبراهيم ، حيث تناولت في مقالة لها بمجلة

(٢٤) P. M. Kurpershoek, The Short Stories of Yusuf Idris: A Modern Egyptian Author. Leiden, E. J. Brill, 1981.

وانظر ترجمة لتحليل المضمون في هذا الكتاب في «فصول» المجلد ٢ - العدد ٤ (١٩٨٢) ص ٩٣ - ١١٤ بقلم التحرير.

(٢٥) يعد كوبر شويك إدريس من أبرز الكتاب الذين يمثلون رواد المدرسة الحديثة في القصة. وعلى الرغم من اتفاق رواد هذه المدرسة على تفصيل «الواقعية»، إلا أن نظرتهم إلى اللغة اختلفت وتارجحت بشكل واضح. ويتفق هذا مع المعروف عن إدريس من أن له أفكاره الخاصة عن خلق قصة قصيرة مصرية جديدة، ذات لغة خاصة بها. وهذا ما صرح به إدريس في كثير من أحاديثه ومقالاته، ومنها حديث مع كاتب هذه السطور بتاريخ ١٣/٥/١٩٨١.

(٢٦) واضح أن «تيار الوعي» مصطلح يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، وليس تكنيكاً بل له تكنيكات مختلفة يستخدم من خلالها. انظر، روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، الطبعة الثانية، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، مصر ١٩٧٥، ص ١٦ وص ٢٢.

(٢٧) سوف ناقش دلالة استخدام هذا الضمير في الجزء الثاني من هذا البحث. وانظر الهامش التالي أيضاً.

(٢٨) الحقيقة أن الضمير المستخدم في هذه القصة هو ضمير الغائب هو - هي - هم - هن، وليس ضمير المتكلم، كما أن تيار الوعي غير مستخدم في هذه القصة. راجع همفري في المصدر المشار إليه.

(٢٩) Hassan Al-Banna M. Ezz el-Din, Language levels in Yusuf Idris Writings. The American University in Cairo, May 1982. والرسالة غير منشورة.

(٣٠) يعتمد البحث - في هذا السياق - على عمل الدكتور السعيد محمد بدوي في كتابه «مستويات العربية المعاصرة في مصر»، بحث في علاقة اللغة بالحضارة، دار المعارف، مصر ١٩٧٣.

(٣١) انظر في هذا الصدد كذلك: P. J. E., Cachia The Use of Colloquial in Modern Arabic Literature. Journal of The American Oriental Society, 87, 1967 pp. 12-22.

(٣٢) «غرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف. وتكنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو غير مألوفة»، جعل الأشياء صعبة، كي يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك، لأن هذه العملية جالبة منتهية في حد ذاتها، وينبغي أن يعمل على بسطها. الفن طريقة لتخريب فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليس مهماً، فيكتور شكولوفسكي، «الفن باعتبارها تكنيكاً»، ترجمة عباس التونسي ومراجعة حسن البنا، «ألف»، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني ربيع ١٩٨٢ ص ٧٨.

(٣٣) اهتم بالتكنيك في الرواية العربية (المصرية خاصة) على الراعي في «دراسات في الرواية المصرية» (القاهرة - ١٩٧٩)، ومحمود الربيعي في «قراءة الرواية - نماذج من نجيب محفوظ» (القاهرة - ١٩٧٤)، وقد ترجم أيضاً «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لروبرت همفري (القاهرة - ١٩٧٥)، ولشكري عياد «مدخل إلى علم الأسلوب» (الرياض ١٩٨٢) وإن كانت تطبيقاته على قصائد وليس على قصص أو روايات. وانظر كذلك عدداً من المقالات في عدد «فصول» الخاص بالرواية وفن القصص: ٢/ (١٩٨٢)، حيث نجد مقالاتاً لأنجيل بطرس سمعان عن «وجهة النظر في الرواية المصرية» ص ١٠٣ - ١١٥، وعبد الرحمن أحناني «اللغة... الزمن... دائرة القوضى» ص ٢٦١ - ٢٦٤، وفتوح أحمد «لغة الحوار الروائي» ص ٨٣ - ٩٠، ويحيى عبد الدايم «تيار الوعي والرواية اللبانية المعاصرة» ص ١٥٣ - ١٧٢. وقد أشرنا من قبل إلى مقالة نبيلة إبراهيم عن «لغة القصص في التراث العربي» بالعدد نفسه من فصول. وانظر كذلك مقالة سيزا قاسم «المفارقة في القصص العربي» بالعدد نفسه ص ١٤٣ - ١٥١، وانظر معها مقالة سامية محرز عن «المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي»، مجلة «ألف»، مجلة البلاغة المقارنة، عدد ٤ (ربيع ١٩٨٤)، ص ٣٣ - ٥٤، وانظر بعدها مقالة لكلود أودير

والتوصيف، وأهمية النظام الأخير في دراسة لغة العمل الأدبي ونظامه أفقياً ورأسياً. وفي الفصل الثالث تتعرض لـ «لما هي النقدية التي أفادت كل الإفادة من الدراسات اللغوية»، فعولت كل هذه النظريات إلى منهج محدد يوضح كيف تتحول اللغة إلى نظام، وتعني بذلك المنهج الواقعي والمنهج البنائي، مقدمة نموذجاً من قصة «حضرة المحترم» لنجيب محفوظ (٨٦ - ١٤١). وإذا اتفقنا على أن النظام الجمالي للعمل الأدبي المستبط من لغة وأساليبه مباشرة له قيمته التي ما تزال نفتقدها في نقدنا الحديث فإن توظيف اللغة للكشف عن نظم أخرى للعمل الفني يكون خطوة أبعد مما نحن بصدده. راجع عرضاً مفصلاً لكتاب الدكتور نبيلة في فصول ٣/١ (١٩٨١) ص ٢٨٢ - ٢٨٨.

(٢) انظر مرة أخرى شكرى عياد في الهامش السابق.

(٣) انظر تحليل بيرل Beyerl في «أسلوب القصة القصيرة العربية الحديثة» وهو بالإنجليزية، براغ ١٩٧١، ص ١٢٥، ١٣٩. وانظر عبد الحميد القط، يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف (١٩٨٠)، فصل بعنوان «لغة الكاتب» ص ٢١٣ - ٢٣٥ وانظر كذلك محمد قطب، قراءة في القصة القصيرة. القاهرة ١٩٨١ ص ٧٧ - ٧٨.

(٤) لم يعتن الدارسون بصورة أكثر من المعروضة هنا - بلغة كتابنا المحققين انظر مثلاً حديثاً في البعراوى زهران «أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث»، دار المعارف (١٩٨٢).

(٥) «لغة الآي آي»، مجموعة قصص للدكتور يوسف إدريس. الآداب، مايو ١٩٦٦ ص ٥٥ - ٥٨.

(٦) الآداب، يناير ١٩٦٧ ص ٢٩ - ٣١. وقد أخطأ صومبيخ في إشارته إلى هذه المقالة وسعى المجلة «العلوم» بدلاً من «الآداب». انظر صومبيخ (١٩٧٥) ص ٩٨ هامش ٣.

(٧)، (٨)، (٩)، (١٠)، (١١) الآداب، ص ٢٩ - ٣١. الحقيقة أنني لم أعن بالتنويع بين مواضع الالتفات هنا عندما قرأت المقالة ونقلتها منها مقتبساً معظمها. والمقالة بعيدة عن الآن، فليعتبر القاري الكريم.

(١٢) Sasson Somekh, Language and Theme in the Short Stories of Yusuf Idris. Journal of Arabic Literature, VI (1975) pp. 89-100.

وله مقالان عن قصتين أخريين لإدريس، نشرهما في مجلة الشرق، نوفمبر ١٩٧١ (٥ - ١٠) ويناير ١٩٧٢ (٥ - ٩) وقد سمعت أنه ضمن هذه المقالات جميعاً في كتاب له عن إدريس ولكن لم يصل إلى هذا الكتاب واسم الكتاب «دنيا يوسف إدريس من خلال أفاصيصه» دار النشر العربي، تل أبيب ١٩٧٦. وقد نسي كوبر شويك أن يضمن المقالة الأولى المعروضة هنا في بليوجرافيته الجديدة في نهاية كتابه (١٩٨١)، مع إشارته إليها في المتن. راجع الهوامش التالية.

(١٣) صومبيخ، ص ٨٩.

(١٤) انظر عبد الجبار عباس، المصدر المشار إليه، ص ٢٩ - ٣١.

(١٥) صومبيخ، ص ٩٠.

(١٦) نفسه، ص ٩٢.

(١٧) نفسه، ص ٩٤.

(١٨) نفسه، ص ٩٦.

(١٩) نفسه، ص ٩٦.

(٢٠) لاشك في أن هذا الأسلوب ليس غريباً على العربية من حيث تقديم المفعول، فهو منتشر في القرآن الكريم، خصوصاً في السور الملكية، وكذلك في أساليب الشرط في السور نفسها، حيث يأتي فعل الشرط محذوفاً، ثم يذكر الفعل نفسه بعد الاسم. ولكن بالطبع هذا لا ينفي أن إدريس استخدم الأسلوب بصورة خاصة به فنياً.

(٢١) صومبيخ، ص ٩٧.

(٢٢) نفسه، ص ٩٨.

(٢٣) نفسه، ص ١٠٠.

الحاضر من مثل قصة كافكا « طيب الأرياف » ، ولكنها تقول إنها معنية بالسائد والعام وليس بالاستثناء . والقضية مثارة بالنسبة ليوسف إدريس كذلك ، سواء في القصص التي تخلط بين الضمائر أو الخالصة للضمير المتكلم ، في أعماله الأخيرة ، خصوصاً مجموعته « بيت من لحم » . وانظر مجموعة قصصية مصرية لمحمد إبراهيم مبروك « عطشى لماء البحر » (القاهرة ١٩٨٣) حيث توجد ست قصص تشكل المجموعة مكتوبة كلها بضمير المتكلم ، وهي مكتوبة ، جميعاً في الستينيات ماعدا قصة العنوان فمكتوبة في ١٩٧٩ .

(٤٥) غيل كون هنا على سبيل المثال ونيلز Neuse . وتقول إن من دواعي الاهتمام أن نلاحظ ، في هذا الصدد ، أن عدداً من النقاد قد أكدوا أن المونولوج المروي يتأصل في نمط من الكلام الشفاهي في تقليد حديث شخص آخر . ويرى نيلز أن وجود المونولوج المروي في أعمال فلوير يرجع إلى عبقرته في تجديد الأسلوب الأدبي الفرنسي بالإيقاعات الحيوية للغة الكلام . ولعل هذه النقطة تساعد على إلقاء الضوء على المشكلة عند إدريس ، حيث نجد عبقرية مشابهة لديه في هذا الصدد . وقد لاحظ ذلك آخرون مثل كوير شويك .

(٤٦) أطلق عليه : الأسلوب الحر غير المباشر للإدراك Style in Direct Libre de Perception (ليز Lips ١٩٢٦) ، والإدراك البديلي ، Substitutionary perception ، أو الإدراك المجرب erlebte Wahrnehmung (فير Fehr ١٩٣٨) ، والانطباع المجرب erlebte Eindruck (بويلر Buhler ١٩٣٧) . ونرى برينتن أن مصطلح الانطباع الحسي sensory impression (بولنج ١٩٥٠) ينصرف إلى ظاهرة أقل تحديداً ووضوحاً مما ينصرف إليه مصطلح الإدراك المتمثل represented perception (انظر برينتن ص ٣٧٠) .

(٤٧) المجموعة أصلاً صدرت عن عالم الكتب - القاهرة : ١٩٧١ ، والنسخة المستخدمة هنا طبعة دار العودة - بيروت - بدون تاريخ . والأرجح أنها صورة من الطبعة الأولى .

(٤٨) لا يذكر فعل الوعي كما قلنا سابقاً في موضع اعتراض في اللغة العربية .
(٤٩) انظر المرجع المذكور في هامش (٣٢) نفس الصفحة .

(٥٠) واستخدام الضمائر هنا يذكرنا بالمشكلة التي تعرضنا لها من قبل . وإذا أخذنا هذا الاستخدام كما لو كان وسيلة من المؤلف لوضع الشخصية أمام نفسها ، في محاولة لطرح كل الاحتمالات الخاصة بالموقف ، فسوف نجد أن هذا الاستخدام للضمائر قد أدى هذه الوظيفة بطريقة شبه موضوعية ؛ وإذا أخذناه على أن المؤلف يحاور الشخصية فإننا نجد أن الشخصية أحرص على البحث عن الحقيقة برغم زلتها ؛ وإذا أخذناه على أساس أنه يقع بين هذين الاحتمالين فربما وجدنا أن الوعي المنعكس هنا ناشئ من مشكلة الشخصية . ولا شك أن المؤلف قد كان - على الأقل - يراقبها من فوق كتفه ، ويلتقط ما يهيم به لسان حالها في الموقف .

(٥١) لاحظ بنية هذه الجملة وتشابهها مع بنية جملة « الضمير يتكلم حين نكث » التي سبق أن اقتبسناها . ومتابعة للهامش السابق (٥٠) ، نرى أن المؤلف قد حصر شخصيته بين « الضمير » الذي لم يتكلم بسبب من حركة الشخصية ومونولوجها المروي ، الذي كان يتحكم فيه المؤلف بالطبع ، وبين « الشيطان » الذي سيطر على حركة الشخصية في الجزء الأول من القصة ، وظل يدفعها إلى اكتشاف الشيء الآخر في زوجها .

عن « اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية » حيث يدرس نصاً مقتبساً من طه حسين ومحمد طويبا ، ص ٥٥ - ٧٠ .

وثمة كتاب في سلسلة New Accents بعنوان « اللغة والأسلوب » Lan-guage and style من تأليف E. L. Epstein (بريطانيا ١٩٧٨) وفي السلسلة نفسها كتاب بعنوان « علم اللغة والرواية » من تأليف روجر فولر R. Fowler (بريطانيا ١٩٧٧) . وهذان الأخيران مع كتاب الدكتور شكري عباد المذكور سابقاً مقدمة جيدة في الموضوع .

(٣٤) Brinton, Laurel, Represented Perception, A Study in Narrative Style. Poetics (1980) 363 — 381, North Holland Publishing.

(٣٥) Cohn, Dorrit, Narrated Monologue: Definition of Fiction Style. Comparative Literature 14 (2) 79 — 112 USA (1966).

ولها كتاب صدر عن برنستون (١٩٧٨) وتشر إليه برينتن وعنوانه : — Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction . وهو كما ترى في الموضوع نفسه .

(٣٦) ، (٣٧) ، (٣٨) انظر قائمة المراجع المذكورة في نهاية مقال برينتن . وعن كل الأسماء الواردة عند كون أيضاً انظر مقالاتها وهوامشها . ولم أجد حاجة ملحة لترجمة الهوامش ، لأنها كلها تقريباً عن كتب بالألمانية .

(٣٩) انظر Uzzell T. H., The Technique of the Novel (New York, 1964) p. 198.

(٤٠) انظر لوبوك ، بيرسي ، صناعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر (١٩٨١) ص ٢٣٠ - ٢٣١ .

(٤١) انظر ترجمة الدكتور عمود الربيعي لكتاب همفري . وقد ورد ذكره في هامش رقم (٣٣) .

(٤٢) نرى كون أن بولنج في مقاله المصنونة به « ما تكثيف تيار الوعي » (342-345), PMLA, LXV (1950) يتوقع من تيار الوعي أن يقدمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية ، بدون أي تدخل . . . من جانب المؤلف (ص ٣٤٥) . وفي الوقت نفسه يرجو أن يستثنى من تيار الوعي ما يدعوه « مستوى لغة الوعي » (ص ٣٤١) ، أو « منطقة اللغة » (ص ٣٤٥) . وبالمثل يعتقد همفري أن رواية تيار الوعي تهتم بشكل أولى به « مستوى ما قبل الكلام » (ص ٣-٤) . وهي تذهب مع بعض الباحثين إلى أن الفرق بين مستويات الكلام ومستويات ما قبل الكلام من الوعي ، في الممارسة النقدية ، مقياس مستحيل أن يطبق (انظر هامش ٣٤ ص ١٠٨ من كون) .

(٤٣) ونقترح كون أن أقرب واحد يجيب عن هذه الوصفات هو الشاعر مورجان شيرن في قصيدته « أغنية السمك الليلية » . والحقيقة أنها تسخر من الفكرة ، حيث إن قصيدة الشاعر هذه لا تعدو هذا الشكل مكرراً مرتين ، أو شيئاً من هذا القبيل ، حيث يعمل قصيدة مستخدماً رموز العروض ولكنها لا تقرأ ، بل عليك أن تخيلها !

(٤٤) تضيف كون أنها على وعى بالاستثناءات المكتوبة في ضمير المتكلم والزمن

اللغة في المسرح النثري

عصام بهى

تمتاز المسرحية - بوصفها جنساً أدبياً - باعتمادها على أسلوب واحد من الأساليب التي تستخدمها الأجناس الأدبية الأخرى ؛ فإذا كانت القصة والرواية يستخدمان الوصف والتحليل - مثلاً - ولا يشكل الحوار فيهما من الوسائل الأدبية - اللغوية إلا وسيلة واحدة ، قد تكون - أحياناً - غرضية ، فإن الاعتماد الأساسي في المسرحية يكون على الحوار . وعلى الرغم من أننا نبحث في المسرحية عن عناصر البناء الفني « القصصي » كلها في المسرحية ، فإننا نبحث عنها ، أو نعرفها ، في العنصر الفني الوحيد الظاهر على السطح في المسرحية ؛ أعني في الحوار . فمن طريق الحوار نتعرف الحدث ، والشخصية ، والزمان ، والمكان . . . وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيات في المسرحية^(١) .

وكما أن الحوار هو المظهر الذي نتلقى من خلاله المسرحية - بوصفها عملاً أدبياً مقروءاً - فهو أيضاً الشرارة التي تنطلق منها كل عناصر التكوين المسرحي حين يعلو النص المنصة المسرحية ، فتصبح العناصر الإخراجية كلها ، من الإضاءة والديكور والملابس والحركة . . الخ ، في تناغم كامل مع الحوار المسرحي - أو بالأحرى مع ما في المسرحية من شخصيات ، وزمان ، ومكان ، وحدث ، وماض ، وحاضر ، وغيرها مما لا يقدم في العمل المسرحي إلا من خلال الحوار ، أو التي يقوم الحوار بتجسيدها . ولقد أثارت المسرحية منذ زمن طويل جدلاً طويلاً - ما تزال له بقية - حول ما إذا كان كمال « التلقى » لها حين تقدم على المنصة المسرحية ، أو يكفي بقراءتها . وهو جدل يأخذ في الحسبان عوامل عدة لابد من الوقوف عندها قبل اتخاذ موقف من هذه القضية . أول هذه العوامل ، وأهمها ، أن الكاتب المسرحي - أيا كان هدفه أو اتجاهه الفني - يكتب دائماً وفي ذهنه أنه يكتب لمنصة التمثيل ، يكتب عملاً « حياً » ، يتصوره دائماً وشخصه تتحرك ، وجمله يتبادلها ممثلون ، في حيز مكان معين ، بل يتصور إضاءته وديكوره . . الخ . إنه يكتب عملاً أدبياً حقاً ، لكنه - أيضاً - لا يكتبه وكأنه يكتب - مثلاً - شعراً أو قصة ، بل يكتبه نصاً مسرحياً ، ولد ليعيش على منصة عرض مسرحي في الدرجة الأولى .

المتحاور ، لكنه استدرك - في الموضع نفسه - أنه دخل إلى المسرح من باب القراءة والثقافة ، ولم يدخله - كالكاتب الأوربي - من باب المسرح نفسه . ويرى أن المسرح سليل الشعر ، كما يشهد بذلك تاريخه . لكنه - في النهاية - لم يقل إنه كتب المسرحية بتقاليد الشعر - الغنائي أو غيره - بل كتبها بتقاليد المسرح نفسه ، وأعماله شاهد على ذلك . وصرح توفيق الحكيم مرة أنه يكتب بعض أعماله لا

وحسب الكتاب الذين قالوا إنهم كتبوا أعمالهم من منطلقات أدبية أولاً ، وإنهم لم يكتبوا هذه الأعمال لتقدم على المسرح ، يكون السؤال المطروح عليهم - بل علينا أيضاً - هو : ولماذا - إذن - اختاروا الشكل المسرحي دون غيره من الأشكال الأدبية ؟ ولقد قال الشاعر صلاح عبد الصبور^(٢) يوماً إنه اتجه إلى المسرح حين أحس أن الشعر الغنائي ضاق عن تجربته وتجربة جيله التي تحتاج إلى الأصوات المتعددة

النص - هي التي قد تشير إلى الحل أو المخرج من هذه الإشكالية . فالمخرج لا يبدأ - أبداً ، في حدود ما أعلم - من فراغ ؛ أعني أنه يبدأ من نص أدبي - قد يكون مسرحية أو رواية أو قصة أو حتى قصيدة شعرية - أو من فكرة تراوده . فإذا كان هذا النص مسرحية ، فقد يأخذها كما هي ، وقد يعدّل فيها بالإضافة أو الحذف أو التغيير ، بالاتفاق مع المؤلف أو دون اتفاق أحياناً . أما إذا كان نصاً أدبياً من جنس أدبي آخر غير المسرحية ، أو إذا كانت فكرة ، فإنه يحاول - بنفسه ، أو مع آخرين ، أو بالآخرين - أن يحول هذا النص أو هذه الفكرة إلى نص مسرحي يعمل من خلاله . ومن ثمّ ، فلا عرض مسرحياً بلا نص ، ولو كان نصاً مرتجلاً ، يصمم هيكله الأساسي قبل بداية العرض . ومن ثمّ ، أيضاً ، نضع أيدينا على أهمية « الكلمة » في النص المسرحي ، وفي العرض المسرحي كذلك . وهي أهمية ، لولا هذا الجدل الحديث ، ما كانت موضع تساؤل في أي فترة من تاريخ المسرح في أي مكان ، حتى أن أرسطو حسمه في كلمة ، كانت لمصلحة النص الأدبي ، بطبيعة الحال ، حين قال : « ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء جميعاً عن الفن ؛ إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين . ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر » (٣) .

ولا نريد أن نكون في جانب أرسطو ، المتطرف ، والمنحاز تماماً للنص الأدبي . فليس صحيحاً أن « المشاهد ... أبعد الأجزاء جميعاً عن الفن » ؛ لأن لها « فناً » الخاص بها ، الذي لا يكون اعتباطياً ، بل إن لهذا الفن جماله الخاص ، وسحره ، أيضاً ، الخاص . وهو الأمر الذي نودّ أن نؤكد هنا ؛ فالنص المسرحي الذي يمكن قراءته والاستمتاع به بوصفه نصاً أدبياً ، له جماله ومتعته ؛ والعرض المسرحي له كذلك خصوصياته الفنية وجماله ومتعته ، التي قد تعتمد جميعاً - أو بعضها على الأقل - على النص ، وقد تخرج عليه ، أو تفوقه أحياناً . ويتوقف هذا - بداية - على القدرات الذاتية للمخرج ، وعلى الإمكانيات الفنية المتاحة له ، وأيضاً على اختياره للنص الذي يتيح له إبراز هذا كله في شكل غير متنافر . فالمخرج حين يختار نصاً للعرض إنما يختار نصاً ليجرى معه « حواراً » ؛ وقد ينتهي هذا الحوار إلى غلبة أحدهما على الآخر ، أو - وهذا هو العرض الجيد للنص الجيد - أن ينتهيا إلى التناغم .

والنص الأدبي - في العرض المسرحي - يمثل عنصراً واحداً من مجموعة من العناصر المتساندة ، التي تتعاون لخلق تأثير ما ، فكرياً وجماليًا ، على المتفرج . فلا شك أنه يشترك في خلق هذا التأثير - مع النص الأدبي - فن المخرج ، وفن الممثل ، ومهندس (الديكور) ، ومهندس الإضاءة ، والموسيقى . ولكن ما الصلة بين هذه العناصر جميعاً والنص الأدبي ؟ وكيف يستقيم القول بتأثير هذه العناصر جميعاً - مع النص - على المتفرج لخلق فكرة أو إثارة شعور ، مع القول بانطلاق المخرج من النص أساساً ؟ ومع القول أيضاً بأن النص يظل « إمكاناً » حتى يجسده العرض ؟ إن الإجابة التي تبدو ملائمة عن هذه التساؤلات ، والتي تؤيدها الشواهد التاريخية والواقعية في موقف الإخراج من النص ، هي أن الإخراج - في أفضل حالاته الفنية - هو « رؤية » للنص ، أو تحقق لإمكان من إمكاناته ، وتجلّ لروح من الأرواح الكثيرة التي يمكن أن تتلبس .

نتمثل ، بل لتكون كتاباً يقرأ ! ولعله كان يقصد أن تقاليد المسرح المصري في الفترة التي كتب هذه الأعمال فيها لم تكن قادرة على تحمّل أعباء تقديمها ، لا أن هذه الأعمال نفسها غير صالحة للعرض المسرحي ، أو أنه كتبها دون أن يقيم في ذهنه منصة مسرحية « ويخرجها » من البداية حتى النهاية .

العامل الثاني المهم أن المثلقي يذهب إلى المسرح وفي ذهنه أنه ذاهب لمشاهدة عمل كتب للمنصة بخاصة ، وللممثل ، فهو لا يتوقع « قراءة » عمل - سواء قرأه بنفسه ، أو قرأه له الممثلون - بل يتوقع أن يرى « حياة » كاملة تتحرك على منصة العرض . أكثر من ذلك أن المثلقي إذا اكتفى بالقراءة دون العرض ، فإنه يقرأ العمل الأدبي المسرحي على نحو خاص جداً ؛ أعني أنه - على الحقيقة - لا تكتمل قراءته ولا تمثله هذا العمل إلا بأن « يخرج » لنفسه - ذهنياً - وهو يقرأ . إن هذا « الإخراج » الذهني - وإن تمّ بغير وعي - هو الذي يجعله يستمتع بقراءة العمل المسرحي ، وهو الذي يمكنه من تقديره تقديراً صحيحاً . وحتى القارئ - الناقد للعمل المسرحي - ولو كان أكاديمياً ! - يفعل هذا تماماً ، وهو واع أو غير واع ، وحين يتحدث عن القيمة « الأدبية » لعمل مسرحي يؤثر في حكمه ، وفي قراءته أصلاً ، هذا الجانب الفني المرتبط عضوياً بهذا الجنس الأدبي الخاص . ولهذا يمكن القول إن كمال استمتاع القارئ أو قدرة الناقد على تقويم عمل مسرحي مكتوب يتوقف على قدر درسته على تلقي الأعمال المسرحية في المكان الذي ترتبط به - أعني منصة العرض - وتأثير هذه الدربة على خياله .

ومن جهة ثالثة ، تعلمنا التجربة أن العمل المسرحي - الأدبي « يتحقق » على منصة العرض ؛ ليس لأن المنصة تجسد شخصياته وحركاتها وحوارها . الخ ، فحسب ، بل الأهم هو ما أشرت إليه آنفاً من أن العمل المسرحي المكتوب يظل - بين دفتي كتاب - مجرد « إمكان » لا تكتمل حياته إلا على منصة العرض .

غير أن هذا كله لا ينفي « أدبية » الأعمال المسرحية ، من جهة ، ولا يجعل النص المسرحي - الأدبي ذا قيمة ثانوية ، من جهة ثانية . فأدبية النصوص المسرحية الجيدة لا خلاف عليها ، (وإن يكن الخلاف على حدود « الأدبية » التي نصف بها النصوص « الأدبية » بعامة ، ما يزال قائماً !) . فهي - على أية حال - نصوص مجاوزة للمألوف من « الكلام » ، ولكل نص منها بناؤه الخاص ، الذي قد يشارك فيه غيره من النصوص في بعض العناصر ، لكنه - من حيث هو « كل » - يكون مميزاً ، كما أن لهذه النصوص قدرتها على التأثير الفكري والجمالي . أما موضع الخلاف حقاً فهو مكانة النص المسرحي - الأدبي إلى العرض المسرحي ، وهي نقطة دار حولها - وما يزال يدور - جدل طويل ، يريد كل طرف من أطرافه أن يؤكد أهمية الجانب الذي ينصّره في « توصيل » المسرحية إلى متلقيها .

ولا نأني بجديد إذا قلنا إن هذا الجدل مبني على قضية تكاد تكون محسومة ، أو هي أشبه بسؤال : أيّ حذّي المقص أقطع ؟ لأن الكاتب المسرحي والقارئ على أمر العرض ، كليهما ، يعملان وفي ذهن كل واحد منهما الآخر ؛ فالكاتب - كما ذكرت - يكتب للعرض المسرحي ، والمخرج ينطلق من النص الأدبي .

وهذه النقطة الأخيرة التي أشرنا إليها - انطلاق المخرج في عمله من

تعبير الشخصية عن أفكارها ووجهة نظرها في الأمور ، وفي الأحداث التي تدور حولها أو التي تشارك فيها ، والعواطف والأحاسيس التي تثيرها فيها هذه الأحداث ، غضبا أو رضى أو لامبالاة .

وإذا كانت « الطاقة الإخبارية » في الحوار تقوم أساساً على لفت المتلقى أو شخصية أخرى وتعرفها بجوانب من الحدث غائبة ينبغي - من وجهة نظره ، ومن وجهة بناء المسرحية أيضا - أن يعرفها ، فإن « الطاقة التعبيرية » - وهي المميز الأساسي للحوار المسرحي - تقدم للمتلقى الحدث « في حالة صنعه » ، والشخصية في « حالة بنائها » أو تحولها ، أو تطورهما - الحدث والشخصية - معا ، وتأثير كل واحد منهما على الآخر . إن الميزة الأولى لفن المسرحية أنها لا تقدم لنا شيئا جاهزا ، ولكنها تبدع كل شيء أمامنا : الحدث ، والشخصية ، والعواطف ، والفكر ، بل الزمان والمكان وما يميزهما من خصوصيات . وهذا كله لا يقدم إلينا مفرقا ، بل يقدم متساندا متناغما لا يفصل فيه عنصر عن غيره من العناصر ؛ فالشخصية لا تقدم إلينا عارية من مواقف أو أحداث ، وهذه الأحداث والمواقف التي تنظم الشخصية في داخلها تبدأ الحركة منذ اللحظة الأولى في المسرحية ، وحيث نبدأ في تعرفها في لحظة واحدة ؛ لأن الشخصية هي التي تصنع الموقف ، والموقف هو الذي يكشف لنا عن الشخصية ^(٤) . ومن ثم فإن الشخصية في المسرحية « ليست المادة الأولية للكاتب ؛ إنها نتاجه . وهي تنبثق من المسرحية ، ولا توضع فيها » ^(٥) . والأمور نفسها يقال عن الحدث ، وعن الفكر ، أو العواطف أو غيرها .

ولا بد هنا من تأكيد أن « الطاقة الإخبارية » في الحوار لا تنفصل عن « الطاقة التعبيرية » ، أو لا نستطيع - في كثير من الأحوال - أن نضع بينهما حدودا واضحة ، بل - أكثر من هذا - قد يصبحان شيئا واحدا . فالشخصية - على سبيل المثال - قد تستثار فتعبر عن عواطفها أو عن فكرها « بالإخبار » ، تعبيراً عن سلامة موقفها ، أو كيدا لشخصية أخرى ، أو تعبيراً عن تحديها لشخصية أو موقف . وهكذا تضرب « الجملة الحوارية » - في لحظة واحدة ، أو في لحظات متتالية - في اتجاهين معا ، يتداخلان ، ويتساندان في بناء العناصر المشاركة كلها في بناء المسرحية .

وبناء الحوار بحيث يتناغم مع بناء الحدث وبناء الشخصية يفرض أن يستخدم طاقاته في سهولة ويسر ، وفي حذق وحساسية ؛ فلا نعرف « كل شيء » - عن الحدث أو عن الشخصية - مرة واحدة ، والإماذا يبقى للشخصيات أو للمتلقى ؟ وإنما هو يكشف لنا عن الجوانب الضرورية فحسب من الحدث أو الشخصية في لحظة معينة . وهذا يقوم الحوار ببناء الحدث والشخصية على مدى المسرحية كلها ؛ بحيث نشعر ، ونعرف ، حين تكف الشخصيات عن الحوار أن كل شيء قد توقف وانتهى ، بل - في العمل الجيد - يتوقف الحوار حين نشعر ، ونعرف ، أنه انتهى إلى غايته . ومن ثم فإن المتلقى نفسه أيضا يشارك في بناء المسرحية وعناصرها كلها ، وهو يضم - وهو يتلقى الحوار - التشابهات والمترابطات ، ويستبعد المتناقضات ، ويضع - واعيا أو غير واع ، في الغالب - مقترحاته البنائية الخاصة في كل مرحلة من مراحل المسرحية ، ويقبلها في المرحلة التالية ، أو يستبعد بعض عناصرها ، أو يهدمها جميعا ليبني غيرها . . . وهكذا ، حتى ينتهي - تجاوبا مع

وليس هذا تقليلا من شأن العرض المسرحي ، ولا من شأن المخرج الذي يقوم عليه . لأن تقديم « رؤية » جديدة لنص أدبي ، ووسائل أخرى تتساند مع « الكلمة » ، لتفسرها تفسيراً جديداً ، أو تجسدها ، أو حتى لتدخل في حوار معها ، ليس بالأمر الهين ولا البسيط ، بل هو قيام على إبداع عالم كامل على الأساس الذي أرساه الكاتب ، أو بث روح فيه بحيث يمكنه مواصلة الحياة ، لا على منصة العرض وحدها ، بل أيضا في نفس المتفرج وخياله . وعلى أية حال ، فلا بد أن نؤكد - دائما - أن للنص المسرحي - الأدبي - المقروء جمالياته الخاصة ، وروحه وتأثيره ، وللعرض المسرحي جمالياته الخاصة أيضا وروحه وتأثيره . وقد تلتقي هذه الجوانب كلها في النص والعرض في نقاط ، لكنها - بالضرورة ، لاختلاف الوسائل الفنية المستخدمة في النص والعرض ، واختلاف منافذ كل واحد منهما إلى روح المتلقى وعقله - تختلف في نقاط أخرى .

لقد اقتحمنا هذا الجدال بين النص والعرض - أو بين القائمين عليها ، أو المشايخين لهم - لأنه يثير جوانب غاية في الأهمية للموضوع الذي نطرحه ؛ أعني موضوع لغة الحوار المسرحي . لأن كتابة نص أدبي ارتكازاً على « تلقي القراءة الصامتة » أساساً ، يختلف - بالضرورة - عن كتابة نص يعتمد على « تلقي المشاهدة والسماع » أساساً ؛ ودخول أحدهما إلى مجال آخر غير مجاله يعني أنه سيطرأ عليه تغيير ما - أيا كان حجمه ، وأيا كانت نتائجه - عما لو كان يتلقى في مجاله الطبيعي . ومرة أخرى نشير إلى اختلاف عملية « قراءة المسرحية » عن عملية « مشاهدتها » . كما أن لوسائل الإخراج ، ولفن الممثل - بالضرورة ، أيضا - تأثيرها على « الكلمة » ؛ فقد تنطلق بها إلى آفاق فسيحة ، مستعينة بالإضاءة أو الديكور أو الموسيقى ، أو بها جميعا ، وقد تمجر عليها وتحد من انطلاقها ؛ وقد يؤدي الممثل الكلمة في لهجة ما ، أو مصحوبة بحركة أو إشارة ما ، تفسر الكلمة ، أو تخرج بها من مجال دلالي إلى مجال آخر . . . وهكذا . فتقدير قيمة الكلمة ودورها في العمل المسرحي المكتوب لا بد أن يكون قائما على تقدير قيمتها ، لا مكتوبة فحسب ، بل منظومة كذلك ، وداخل سياق « العرض المسرحي الممكن » .

واستخدام اللغة على شكل حوار داخل المسرحية استخدام معقد غاية التعقيد . و« جملة الحوار » التي تنطقها شخصية موجهة إلى شخصية أخرى قد تحمل خبراً لا تعرفه الشخصية الموجه إليها الخطاب ، أو لا يعرفه المتلقى . وفي أغلب الأحوال - أو في المسرحية الجيدة بخاصة - لا يكون سياق الحوار موجهاً لتعرف أخبار ، بل قد يأتي الخبر في سياق الحوار غرضاً ، أو لغرض آخر غير مجرد الإخبار ، أو لإعلام المتلقى به . وفي الأحوال كلها ، يقوم « الإخبار » بدور أساسي في بناء الحدث الذي تقوم عليه المسرحية ؛ حيث يتعرفه المتلقى خطوة بخطوة ، من خلال هذه « القطع من الأخبار » المتناثرة في الحوار ، ويتعرف تطوره ، والقسط الذي تسهم به كل شخصية في صنع هذا الحدث ، أو مقاومته وإعاقته ، أو دفعه إلى أمام . بل يسهم « الجانب الإخباري » في الحوار في تعرف الشخصيات وأبعادها وبنائها النفسي والاجتماعي ، وفي كشف زمن المسرحية والماضي المتصل به .

ويشارك هذه الوظيفة في الحوار وظيفة أخرى على الدرجة نفسها من الأهمية بل ربما تفوقها أهمية ، هي وظيفته « التعبيرية » . وتقوم على

موقف من الواقع يؤسس له الكاتب . ويأتى بعد هذا الفكر والعاطفة اللذان يعبر عنهما العمل ؛ فإذا كان فكراً أو عاطفة يسموان على « نثرية » الواقع أو « عاميته » طلباً - بالضرورة - لغة قادرة على المجاوزة والسمو ، أو هما - فى الحقيقة - لايتأتيان للكاتب إلا فى هذه اللغة المجاوزة . ولا يخرج عن هذا المسرحيات ذات الموضوع الاجتماعى ؛ لأن الفصحى لا تعجز عن تناول قضايا هذه المسرحيات ، بل هى قادرة على تناولها وعلى السمو بها - فى الوقت نفسه - على « عاميتها » وعلى « محليتها » بل على وقتيتها كذلك - أما الرغبة فى دغدغة مشاعر الجماهير ومآلاتها ، على حساب المستويات الفكرية والفنية أيضاً ، بحجج أيديولوجية ضيقة تخفى أسباباً إنانية أكثر ضيقاً فهو ما انتهى بالمسرح المصرى إلى أزمته الراهنة التى ما تزال نتجداً حول أسبابها ، ولو أخلصنا النية والبحث لعرفنا أننا لم نعد نلتفت إلى القيم التى حاول « جيل التأسيس » لمسرح عربى حقيقى ، وعلى رأسه شوقى وتوفيق الحكيم ، إرساءها . فالحكيم بعد أن كان قد بدأ كتابة مسرحياته - قبل سفره إلى فرنسا - بالعامية ، عاد مفتعلاً بأن الفصحى هى الباقية ، بقدرتها على مجاوزة حدود المكان والزمان ، وبقدرتها على الارتفاع بالقضية الاجتماعية إلى مستوى يعلو على (الدردشة) فى أمور الحياة اليومية ، ولكنه تردد فى استخدامها فواته فكرة اللغة الثالثة ، أو « تفصييح العامية » التى كتب بها أعماله الاجتماعية بعد ذلك ؛ ليكون لها من الفصحى ما يكفل لها البقاء ويتحدى عواذى الزمان والمكان ، وتكفل لها بساطتها القدرة على مخاطبة أكبر قدر من الجماهير على اختلاف فئاتها ومستوياتها الثقافية .

والمرحى الاجتماعية تضم تحت جناحها جانباً كبيراً من المسرحية (الكوميديّة) . ودون الخوض فى تفصيلات - مرة أخرى - نجد أن اعتماد العامية لغة للمسرحية (الكوميديّة) ، اعتماداً لا يمتثل الجدول أو النقاش ، أدى بالمسرح (الكوميدي) إلى مايزعجنا اليوم من الهبوط والإسفاف ، الذى نتساءل - فى إشفاق وبراءة ! - كيف نقذّه منه ؟ ونؤكد - مجدداً - أن القضية هى قضية اللغة والفكر الذى تعبر عنه ، والمشارع التى تثيرها . ولانجاوز الحق إذا قلنا إن افتقار مسرحنا إلى تراث من « الكوميديا الراقية » يعود إلى المشكلة نفسها ، وأنه ليس غريباً أن يصل مسرحنا (الكوميدي) إلى ماوصل إليه وقد تبنى - منذ البداية ، إلا فى حالات نادرة - لغة (مسرح) « عماد الدين » و « روض الفرج » لغة له .

إن قضية اللغة فى المسرح قضية فى غاية الخطورة ، تضرب فى أبعاد فنية وفكرية وثقافية شتى . وتبقى السؤال المطروح على كل المتصلين بقضية المسرح مفتوحاً فى انتظار الإجابة : ماذا نريد أن نعطي للمتلقى ؛ أن نعيد إليه مجموعة من النكات الهابطة المسفة يظل يجترها حتى تخلف سلوكاً اجتماعياً وفكرياً على المستوى نفسه ، أو نعطيها فكراً سامياً وعاطفة راقية ، وحتى دعاية راقية تثير لديه - بعد الضحكة - فكرة أو سلوكاً سامياً راقياً ؟

وبعد هذه المحاولة للوقوف عند مايمكن أن تثيره قضية لغة الحوار المسرحى من قضايا نظرية عامة - أبعادها عملية شخصية ، بالضرورة - سنحاول فحص لغة عمل من الأعمال المسرحية ذات الشأن فى تراثنا المسرحى ، هى مسرحية الحكيم « شهر زاد » ، لنرى « الأبعاد الدرامية » للغة فى هذه المسرحية^(٨) .

الحركة المسرحية - إلى بناء قد يتطابق مع بناء المسرحية ، أو يتنافر معه . وعلى هذا تتوقف استجابة المتلقى للمسرحية ، رضى أو نفوراً .

فالحوار المسرحى مرحلى ، يعطى جانباً من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة ، ثم يعطى جانباً آخر فى لحظة أخرى ، قد تبعد عن الأولى فترة ، وعلى ضم هذه اللحظات المتتالية تبنى المسرحية .

بل إن الحوار يبنى على حساب دقيق لما ينبغى أن يعرفه المتلقى من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة أو أخرى ؛ وقد يبنى على معرفة المتلقى بجانب من الحدث أو الشخصية لا تعرفه الشخصيات الأخرى أو شخصية معينة من بينها ؛ أو يحدث العكس ؛ أعنى أن يبنى على معرفة الشخصيات الأخرى ، أو شخصية معينة منها ، بجانب من الحدث أو الشخصية لا يعرفه المتلقى ، فيظل هذا على جهله به حتى تأتى اللحظة المناسبة للكشف عن هذا الجانب الذى لا يعرفه المتلقى . ودلالة الكلمة فى هذه الأبنية جميعاً لا بد أن تختلف فى استجابات المتلقى أو فى استجابات الشخصيات المواجهة .

ويشير دارسو المسرح إلى ضرورة أن يولد الحوار فى المتلقى الإحساس بمشابهة الواقع ، وإن لم يكن نسخة فوتوجرافية منه^(٩) . وهى قضية ناشئة عن « تلقى العرض » أو المشاهدة وليس عن « تلقى القراءة » ؛ لأن التلقى الأول يؤكد ضرورة توليد الحوار لاستجابات فورية - فكرية وعاطفية - لدى المتلقى ، على عكس تلقى القراءة ، الذى يمكن أن يأخذ فيه المتلقى وقته فى الفهم ، والعودة إلى فقرات حوارية سابقة لمراجعة شىء أو التأكد منه . . . وهكذا . ومن هنا تارت قضية العامية والفصحى « على المسرح » وتعرض لها الكتاب والنقاد والقائمون على أمر المسرح معاً ، منقسمين على أنفسهم ، أو باحثين ومجربين لحلول مختلفة . وفى أوقات مختلفة تعصب كل فريق لرأيه ، متمسكاً ببلغته الخاصة ، العامية أو الفصحى . وفى وقت آخر ، مبكر ، أخضعت اللغة داخل المسرحية للشخصية التى تتكلم بها^(١٠) . وفى مرحلة ثالثة توزعت العامية والفصحى على الموضوعات المسرحية ؛ فللفصحى الترجمات (وكانت لها دائماً ، ويبدو أننا نشهد فيها مرحلة جديدة !) والمسرحيات التاريخية ، وللعامية المسرحيات الاجتماعية أو الملهوية ، ثم أسهم توفيق الحكيم بفكرة اللغة الثالثة . ولا بد من الإشارة إلى أنها لم تكن فترات أو مراحل منفصلة أوقاطعة ، ولكنها حلول طرحت ، وجربت ، وانتهت إلى اقتناع كل كاتب بجانب من جوانب الحجج المطروحة والإنتاج على أساس منه .

وليس من غرضنا - هنا - الدخول فى هذه القضية بمناقشة الحجج التى يستند إليها كل فريق ، مؤيدين أو معارضين . لكننا نشير إلى قضية مهمة ، التفت الفريقان إليها جزئياً حين أشاروا - مؤيدين أو معارضين أيضاً - إلى أن هناك شخصيات يناسبها النطق بالفصحى - من فئة المتعلمين أو السادة - وأخرى تناسبها العامية ، كالعمال والفلاحين ومن إليهم . أى أن اللغة خاضعة للمستوى الثقافى أو الاجتماعى للشخصية ، ومن ثم للفكر أو المشاعر التى يمكن أن تعبر عنها الشخصية بكلامها ؛ فإذا أضيف إلى هذا قضية الواقعية أصبحنا لانمانع فى أن « ينزل » فكر الفئات المثقفة ومشاعرها ، ومن ثم لغتها ، إلى لغة الفئات المستهدفة بالواقعية . ونصوّر أن الواقعية ليست فى اللغة التى يستخدمها الكاتب فى عمله ، ولكنها - أساساً -

الرغبة ، فيما نتصور - ما أجل هذه العذراء ! وما أصلح جسدها مأوى ! . فهو لا يرى من الفتاة إلا جمالها ، ثم يختصر هذا الجمال كله ليصبح في « صلاح جسدها مأوى » . إن الحكيم - بهذه الفقرة الحوارية - يجذب انتباه المتلقى أولاً ؛ ففيها غموض ليس غريباً على موضوع من « ألف ليلة » ، وفيها أيضاً وجهات نظر مختلفة ، بين الساحر والجارية ، وهو - من جهة ثالثة - يعطى المتلقى انطباعاً - قد يستقر ، وقد يتعدل - عن شخصية أخرى ، هي شخصية العبد ، ويبدأ - من اللحظة الأولى - في بناء رمزته الذي سيستمر طوال المسرحية .

ولا يلبث الجلاد أن يتدخل في مناجاة العبد لنفسه عن جمال الجارية وجسدها ، فيعاجله بسؤاله « مأوى ؟ الشيطان ؟ أم للسيف ؟ » . وللجلاد وجهة نظره في الأمور ، وفي النساء بخاصة ، هو الذي ظل يقتل للملك في كل صباح زوجة ، مقتنعاً أن المرأة لا تكون إلا للشيطان أو للسيف . ويؤكد إيمانه هذا - بعد حين - بقوله عن الجارية : « ما خرج من يدي دخل في حوزة الشيطان » .

غير أن فراق العبد الطويل للمدينة يتيح الخروج - ظاهرياً على الأقل - من إطار هذا الحوار عن العبد وحده ، ليكون في مقدور العبد أن يسأل عن شهر زاد وشهريار وما يحدث في المدينة ، ويكون في مقدور الكاتب - أيضاً - أن يدخل المتلقى إلى عالم الحدث ، ويبدأ - على الفور - في بنائه . وهو يجعل شهر زاد المركز الذي تدور عليه الأحداث ويدور عليه الحوار أيضاً ؛ فالعبد يسأل عنها ، وحين ينتقل الحوار إلى شهريار وسيف الجلاد ينتقل - في سهولة ويسر - إليها ، وتكون أسئلة العبد للجارية عن شهر زاد . . وهكذا ، ولكن هذا كله - في الوقت نفسه - يكون فرصة لتأكيد رؤية العبد للحياة ، وللنساء ، وبخاصة شهر زاد ، التي لا يرى فيها إلا جسداً جليلاً ، ويرى أن هذا « الجسد الجميل » قادر على صنع المعجزات ؛ فحين يقول له الجلاد إن الملك لم تعد به حاجه إلى جلاد ، يصيح في إعجاب - أو عجب « يا لجسد شهر زاد ! » . وهي جملة لا تكشف عن طبيعة العبد فحسب ، بل تكشف عن وجهة نظره في شهريار ، الذي كان يتزوج كل ليلة عذراء يقتلها في الصباح . ولا شك أن ما جعله يكف عن هذه العادة جسد له جمال جسد شهر زاد يستطيع أن يكفيه أجساد النساء جميعاً ! وهي وجهة نظره أيضاً في شهر زاد ، التي عبر عنها آنفاً ، ويؤكد لها هنا من جديد .

وهكذا يطرد حديث العبد معبراً عن نفسه وعن رؤيته الذاتية للحياة والشخصيات الأخرى ؛ فلا يتحدث إلا عن الجسد ورغائبه ، وعن العشق ، والظلام ، والشهوة ، والمؤامرة ، والقبح ، والأصل الوضيع ، والإحساس بالدونية ، والخوف من الانتقام .

أما قمر - مثلاً - فلا يتحدث إلا عن الحب ، ويجعل من العاطفة القطب الذي يدور حوله العالم ، ولا يغضب إلا للحب ، ولا يفرح إلا له أيضاً ، ويعجب من قدرة الملك عن فراق شهر زاد الجميلة ، ولا يرى فيها إلا « قلباً كبيراً » ، بل يجعل أجل ما في الوجود « عيني امرأة » . ولنلاحظ أن أجل ما في الوجود « عيناها » وليس أي شيء آخر : جسدها ، أو عقلها ، مثلاً .

ويريد شهريار أن « يعرف » ، لا معرفة السماع والخيال التي أتاحتها له شهر زاد ، ولكن المعرفة « الفاوسية » التي تريد أن تنطلق

ولعل أول ما يتده متلقى هذه المسرحية هذه اللغة المقطرة ، الصافية ، الشاعرية في أغلب فقراتها . فالحكيم لا يستخدم في الجملة إلا ما لا يمكن الاستغناء عنه ، دون أي فضول أو تزيد ، ولو كان فعلاً مضمر الفاعل ، أو أداة استفهام ، أو حتى الصمت ! - وهي ظاهرة سنقف عندها بعد . فاللغة المسرحية - بعامه ، وفي هذه المسرحية بخاصة - لا تحتمل فضولاً أو تزيداً بله ثثرة ، قدر عدم احتماها للإخلال بأداء المعنى كاملاً ، ولا نقول واضحاً ؛ لأن الوضوح ليس شرطاً ضرورياً فيما تعبر عنه لغة الأدب من معان .

والمنظر الافتتاحي في المسرحية - الأول - يدور في طريق عام ، مقفر ، ويجمع شخصيات الساحر والعذراء ، والجلاد والعبد ، ثم الملك في حوار عابر مع الساحر وهو في طريقه إلى بيته . ومن ثم فهو يحمل السمات الأساسية للمشهد الافتتاحي ؛ أعني أن يعطى أكبر قدر ممكن من المعلومات التي تدخل بالمتلقى إلى عالم المسرحية ، عن الزمان والمكان ودلائل حركة الأحداث واتجاهاتها ، ومواقف الشخصيات المختلفة منها ؛ وهذا كله في إطار دلالة الحوار على الشخصية المتكلمة ، والشخصية المخاطبة ، ووجهات نظريهما في الشخصيات الأخرى والأحداث .

فأسلوب الاستفهام يستخدم في هذا المنظر كثيراً ، وبخاصة على لسان العبد . فالعبد كان غائباً عن المدينة ، ولم يكن مسموحاً له بالعودة إليها ؛ وحين دعت الحاجة شهر زاد إلى استدعائه ، استدعته ، لتنفيذ خطة - كما نعرف بعد - لا تنفذ إلا بوجود العبد . فغلبة أسلوب الاستفهام يسوغها الحكيم تسويغاً هو - في الوقت نفسه - « جملة » في مسيرة أحداث المسرحية ، وفي بناء رمز من رموزها ، إلى جانب ضرورته في هذا المشهد الافتتاحي لتكون الأسئلة وإجاباتها مع المدخل الطبيعي للشتقى - والشخصيات أيضاً - إلى عالم الحدث المسرحي .

وكما أشرنا سابقاً ، فالحوار يمنح المتلقى - والشخصيات التي تشاركه عدم المعرفة - ما يريد أن يمنحه من معلومات عن الحدث والمشاركين فيه دون إصراف ، بل بحساب دقيق . فإذا أضيف إلى هذا ما يشترط في الحوار المسرحي من « طبيعية » ، نجد الشخصيات تنتقل - أو ينقلها الكاتب - في حوارها ، في انسيابية وسر ، من نقطة إلى نقطة أخرى ، قد تبدو - لأول وهلة - بعيدة ، ولكنها - جميعاً - تخدم الحدث ، أو معرفتنا للشخصيات المشاركة فيه ، شريطة ألا يشعر المتلقى في هذه الانتقالات بأي فجوة ، أو غرق ، أو خروج على « طبيعية » الحوار^(٩) . بل إننا قد لا نشعر - في الحوار الجيد - متى انتقلت الشخصيات من نقطة إلى أخرى ، أو كيف انتقلت .

فالحوار الذي يدور بين الساحر والجارية - مثلاً - في بداية هذا المنظر ، وموضوعه العبد ، يكشف عن خوف الساحر أو غيرته أو غضبه - أو هذا كله - من العبد ولقائه بالجارية ، التي تكشف - للمتلقى ، في صوت هامس - عن الرغبة في هذا العبد ، الذي ليس - في نظرها - هماً ولا قبيحاً . وهو حوار طبيعي تماماً ؛ قد يلقاه المتلقى من منظور عام تعبيراً عن إعجاب النساء بمظاهر الفحولة في الرجل ، ولر كان عبداً أسود ، وقد يلقاه - ببعض الثقافة - من منظور اصراذ رمزية العبد في « ألف ليلة وليلة » على الفحولة والرغبات الشهوانية الدنيا . ويعزز هذه المعان قول العبد - وعيناها ملؤها

شهریار : (يتحرك فجأة في قوة وتمحس) ونحن أيضاً مثلها .
هلم بنا يا قمر ! فلتابع السير ، السير ،
(ص ١٠٣ - ١٠٥)

فهذا الحوار الذي يأخذ من الشمس لحظة غروبها موضوعاً بدور
حوله ، يفرض السياق المستخدم فيه أن يخرج عن هذا الإطار
المباشر . ولا نريد أن نخرجه من الإطار المباشر إلى إطار « التورية »
البلاغية القديمة ، حتى لا نسجنه داخل ضيق هذا المفهوم . فشهریار
يقصد الشمس حقاً ، كما يقصد شهر زاد بالقدر نفسه ؛ لأنه - قبل
ذلك ، وبعده - يوحداهما بالشمس (ولنلاحظ تسمية « قمر ») .
لكنه - على أي معنى تلقينا هذا الحوار - يحقق من ورائه أكثر من
غرض واحد ؛ فهو تعبير عن رؤية شهریار لشهر زاد - الشمس التي
يستمد منها سائر الكائنات النور والدفء ، لكنها لا تحزن لفراق أحد
إلا ساعة الفراق ، وهي الساعة ، في مكانها الجديد ، نضرة الأشعة
فتيتها ، بالرغم من أنهم فارقوها - أوفارقتهم ؛ لأن لها وجوداً ذاتياً
لا يرتبط ولا يتأثر بوجود أحد آخر ؛ فهي ما تزال ، ولو تغير من حولها
جميعاً ، على قوتها وعنفوانها تمارس أثرها المحي على الجميع .

وهي - في الوقت نفسه - محاولة للفت قمر إلى حقيقة الموقف ،
وأن حبه لشهر زاد عبث لا طائل تحته ؛ فهي لا تحب أحداً . بل إنه
يلفت نفسه أيضاً إلى الموقف نفسه ؛ فموقفه من شهر زاد متوحد بموقف
قمر منها . فشهریار لا يخفي حزنه على فراقها : « فراق الشمس يحزن
حقاً ! » ، لكنه يحاول تعميم القضية حتى لا يصارح قمرأ - أو هو
نفسه - بأنه ما يزال يحبها ويرتبط بها ؛ فيكمل الجملة
السابقة : « شأن كل فراق ! » . ثم يعلل نفسه أنها قد تكون هي
الأخرى حزينة : « لعلها هي الأخرى حزينة » ، ولا يلبث أن يواجه
نفسه ، وقمرأ ، بالحقيقة سافرة « لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق
فقط » ، طالباً من نفسه - فيما يظهر - ومن قمر أيضاً ، أن يأسا من
أن تلقى شهر زاد حبها بالحب . غير أنها - شهریار وقمر - يختلفان
في أن شهریار يحاول جاهداً كسر دائرة الحب ، أو سجنه ، بالرحيل
المستمر ، والتحدى بالأسلوب نفسه ، أو ما يتوهم أنه
كذلك : « ونحن أيضاً مثلها . هلم بنا يا قمر ! السير ، السير ،
السير » .

والحكيم لا ينص في توجيهاته على الحال التي عليها شهریار وهو
يشارك في هذا الحوار ، إلا أنه في لحظة أو أخرى « ينظر ..
ويتأمل » . لكننا قد نتصوره شاردأ ، يقول هذا الكلام - بصوت
مسموع لقمر ، ولنا - يخاطب به نفسه أولاً ، متهدج الصوت . وقد
يكون ينطقه في وضوح ، ساخراً ، سعيداً بانتصاره - ولو كان
مؤقتاً - على نفسه ، ونجاحه - ولو كان جزئياً - في الشروع في تحطيم
هذه العلاقة - التي يراها مدمرة لشخصيته ، وأشباه بعلاقة الطفل
بوالدته - والخروج من بين ذراعي شهر زاد الرخوين ، القوين مع
ذلك !

وقمر - في هذه الفقرة الحوارية القصيرة - يسكت ثلاث مرات ،
وسأل - متعجباً ؛ أو مستكراً ، أوهما معا - مرتين . وهي ليست
المرّة الأولى التي يشارك فيها في الحوار بالصمت ، ولن تكون الأخيرة !
إنه يصمت - أولاً - ليستوعب المشهد الذي يلفته إليه شهریار ،
فيتذكر وتستثار شجونه - بالمشهد وتعلق شهریار القصير - شأن كل

من عقال القدرات البشرية المحدودة ، والجسد السجين ، والعقل
القاصر ، والارتباط بالأرض . إنه يقاوم الارتباط بجسد شهر زاد ،
أو حتى بحبها (بالرغم من أنه يحبها ، لكنه يجاهد هذا الحب حتى
ينتصر بعنق العبد حين يعثر عليه في مخدع الملكة ، ولكنه ، فيما يبدو ،
لم يكن انتصاراً نهائياً) ، ويجاهد الارتباط بمملكته بالسفر المتواصل ،
ويسخر - مشفقاً - من حب قمر لشهر زاد ، ساخراً من نفسه أيضاً ،
فما يبدو .. وتظل مشكلته هي عدم قدرته على التخلص من هذا
الجسد الثقيل ؛ فهو يكشف في حديثه المشارك في الحوار - دائماً - عن
طبيعته الخاصة ، والعلاقات التي يريد أن يبينها - أو يهدمها ! - مع
العالم ، وعن رؤيته للأخرين المشاركين معه في الحدث .

والحوار في المسرحية - في « شهر زاد » ، بخاصة - قد تكون له
أبعاد أخرى ترتبط بالبعد الأدبي في التعبير ، إلى جانب روابطه بالدلالة
على المتحدث والمخاطب ومن يدور عنه الحديث ، ودوره في بناء
الحدث المسرحي وتطويرة . ففي المنظر الرابع - مثلاً - في مرحلة من
مراحل الرحلة التي خرج إليها شهریار وأصر قمر على مصاحبتها فيها ،
يدور هذا الحوار بينه وبين قمر وهو يلفته إلى منظر غروب الشمس :

شهریار : انظريا قمر ! فراق الشمس يحزن حقاً !

قمر : (يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس صامتاً) .

شهریار : (بعد لحظة تأمل) شأن كل فراق ..

قمر : ...

شهریار : لعلها حزينة هي الأخرى . ألا ترى ضعف أشعتها
وشحوب لونها ؟ لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق
فقط ...

قمر : (في صوت خافت) ها هي ذى قد غابت في
الرمال .

شهریار : نعم ، وذهب حزننا ؛ ولئن أتيت لك رؤيتها الساعة
في مكانها الجديد لتعجبين لأشعتها النضرة الفتية ..
قمر : بهذه السرعة ؟

شهریار : وماذا تريد منها أكثر من هذا ؟ إنها لا تعرف القلب
والخيال مثلك .

قمر : مثل أنا ؟

شهریار : (يستطرد) ما دام لها جسم فهي تتأثر بالانفصال ،
لكن في لحظة الانفصال فقط . أما ما زاد على ذلك
فلغوليس من طبيعتها .

قمر : (ينظر إلى الملك في صمت) :

فراق ... - ثم يصدم أمام الحقيقة التي يصارح بها فلا ينطق مرة أخرى ، ولكنها ليست الأخيرة . فقمرب قبلها يصمت مطرقاً حين يلفته شهريار إلى جمال شهر زاد وهو يطلب إليه أن يبقى بجانبها ، ويصمت بعدها حين تصل إلى آذانها الإشاعات عما يحدث للعبد في القصر الملكي وما يلقاه فيه من حفاوة وترحاب ، ويخرج متلفعاً بصمته حين يعودان إلى القصر ويهبه شهريار قبلة شهر زاد .

هذا كله يمكن أن « نقرأ » في هذه الفقرة الحوارية القصيرة ، التي قد لا تكشف - للنظرة الأولى ، المتعجلة - عن كثير ، ولكنها - حين نتأني إزاءها ، ونراها في سياقها الذي تأتى فيه - تكشف لنا عن هذه الطاقة التعبيرية الفذة عن الذات المتكلمة وعن الآخرين - المخاطب أو الشخصيات موضوع الحديث - وعن الرؤية الذاتية - والرؤى المتعارضة - للأحداث كذلك .

والحكيم يستخدم الحوار في هذه المسرحية على أكثر من مستوى واحد ، ويستخدم المستوى الواحد - بطبيعة الحال - لأكثر من وظيفة واحدة . فهناك مستوى « عادي » - إذا صححت التسمية - يرد على لسان شخصيات من مثل الساحر والجارية ، اللذين يكون حوارهما في بداية المسرحية - كما أشرنا آنفاً - حواراً عادياً تماماً ، فيه تعنيف الرجل لجاريته ، وفيه عنادها المستر - إلا عن المتلقى - وقد وقعت في حبال العبد . وهو - من جهة أخرى - تعبير عن الذات وعن الآخرين ؛ فالساحر يكره العبد ويخشاه ، والفتاة تهواه ، ولكنها لا تستطيع - إلا فيما بعد - التعبير عن هذا الهوى ، وهو تعبير قد تنسج به - في هذه المرحلة نفسها إلى دلالة عامة عن كراهية الرجال للعبد وحب النساء له . ومن جهة ثالثة ، فهو « جملة » في سياق طويل - بطول المسرحية كلها - عن شخصية العبد والدور الذي الأبعاد الرمزية الذي تلعبه في المسرحية .

وفي إطار هذا المستوى نفسه يدخل الحوار بين العبد والجناد ، الذي يبدو - لأول وهلة - مجرد « ثرثرة » لا يربطها إلا معاناة الجناد من البطالة ، ورغبته في « الغياب » في سحائب الدخان الأزرق ، وتطلعه إلى « اللون الأحمر » ؛ وإلا رغبات العبد - التي لا يخفيها - في شهر زاد ، ورغبته في معرفة كل شيء بعد غيابه الطويل عن المدينة . ولكن - بتقدم الحدث في المسرحية - يصبح لكل جملة في هذا الحوار الثرائ « ضرورة » ، ولكل خبر أو معنى جزئي عابر وزن في السياق البنائي والرمزي للحدث والشخصيات في المسرحية .

ولكن الحوار في هذه المسرحية ينتقل إلى مستوى آخر ، أكثر سموً وحساسية ، حين يدور بين شخصيات من مثل شهريار وشهر زاد وقمر ؛ فهو « تعبير » يتراوح بين المصارحة والإخفاء ، بين الرغبة وكتبها ، بين الإقدام والإحجام . بل قد يشق هذا الحوار ويدق حتى يخفى غرض شخصية - أو شعورها ، أو فكرها - عن شخصية أخرى ؛ لأن كل واحدة منها تتحدث من منطلق رؤيتها الخاصة ؛ فهذا جزء من الحوار الذي يدور بين شهريار وقمر ، وقد عزم الأول على الرحيل :

شهريار : لن أصطحبك .

قمر : فلترافقت الملكة إذن .

شهريار : هي ؟ وفيهم الرحيل إذن ؟

قمر : أتركك تتعمد هجر امرأتك ؟
شهريار : وهجرك أنت أيضاً .
قمر : المحبون لك تهرب منهم !
شهريار : ومن نفسي أيضاً .
قمر : يارحمة الله ... !
شهريار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وأنطلق ... أنطلق .
قمر : إلى أين ؟
شهريار : إلى حيث لا حدود ...
قمر : لست أفهم معنى لما تقول .
شهريار : نعم . لن تفهم الآن معنى ما أقول .

(ص ٨٥ - ٨٦)

إن شهريار يعبر عن هذه الرغبة « الفاوستية » - التي أشرنا إليها آنفاً - في الانطلاق إلى « حيث لا حدود » ، متخلصاً من قيود الذات والجسد والآخرين أيضاً ، ولو كانوا محبين . وهذا كله لا يفهمه قمر ، المحب ، المرتبط بالأحباب ويتصورات الأبعاد الطبيعية في الحياة ؛ فيتعجب من رغبة شهريار في الهرب من زوجته ومحبيه ، ومن رغبته في مجاوزة الحدود !

ويتكرر هذا في حديث شهر زاد مع العبد - المنظر الخامس - في غياب الملك ، حين أرسلت إليه ليقترح عليها في الخفاء فيجدها في بهر الملك :

العبد : لماذا جئت إلى هذا البهر الليلة ؟ إنك تفكرين فيه !
شهر زاد : نعم أريد أن يعود .
العبد : رأيت ؟

شهر زاد : بل أريد عودته حتى لا أشيع منك .

العبد : لست أفهم .

شهر زاد : إذا عاد شهريار فلن أراك إلا في الظلام والناس نيام ..

العبد : الظلام ... !

شهر زاد : نعم ، إن أردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان . احذر أن يدركك الصباح فتقتل ... !

العبد : إذا رآني الملك ؟

شهر زاد : بل أنا ... حتى لك لا يحيا إلى في الظلام .

العبد : فهمت . بشس غرامك أيتها المرأة ! الجهر ، العلانية تقتل فيك الشهوة ، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم !

.....

الرابطه التي لاتنفك بين تابع ومتبوع ، وبين محب ومحبوب ، أو بين عابد ومعبود ؛ وكلها دلالات تتجمع حول علاقة قمر بشهرزاد ، علاقة الحب المحروم ، المقدس ، التي يؤكد شهریار - في نبوءة كاشفة - عن حتمية نهايتها المتوقعة « . . . عاجزا عن الهرب والاستقلال عنها ، حتى يفنى فيها » . قمر ، حين يرى - أو يظن - أن قداسة حبه قد دُنست يقتل نفسه ، « يفنى » على عتبات المحراب المقدس ؛ ويعلق شهریار - مغلقا الدائرة - على موته : « لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس ! » .

ولابد من الإشارة - مرة أخرى ، قبل أن ننهي هذه الدراسة - إلى أن ما أشرنا إليه في مرحلة عن « الطاقة الإخبارية » و « الطاقة التعبيرية » ، وما أشرنا إليه حالا عن « الأسلوب العادي » و « الأسلوب السامي أو فوق العادي » ، لا تعني تقسيمات قاطعة لمراحل من العمل المسرحي ، أو لصق أسلوب معين بشخصية معينة أو مجموعة من الشخصيات ؛ وإنما هي سمات تنتقل حدودها ، وتتغير الشخصيات المسندة إليها ، والمشاهد التي يغلب فيها هذا أو ذاك . وإلا ، فقد أشرنا إلى أن « الطاقة الإخبارية » قد تستوعب في « الطاقة التعبيرية » ، أو أنها يتطابقان في بعض الأحيان . والأمر نفسه يمكن أن يقال عن استخدام « الأسلوب » العادي أو السامي . بل قد تنتقل الشخصيات - بتطور الحدث ، وضرورات السياق المشاركة فيه - بين هذا كله ، وربما في مشهد واحد من المسرحية .

و « شهرزاد » واحدة من مجموعة المسرحيات التي يطلق عليها توفيق الحكيم ونقاده اسم « المسرح الذهني »^(١٠) ، ويُعنون به المسرح - أو الأدب المسرحي - الذي يهتم « بالأفكار » في المقام الأول ، ولا يهتم كثيرا - أو يقلل احتفاله ، إلى حد كبير - بالحركة الخارجية للحدث . والمسرحية من هذا النوع قد تقع في الجمود والاستعصاء على التمثيل ، ولاتكون صالحة إلا للقراءة المتأنية التي تقف أمام كل جملة لتعصرها وتستقطر ماتحمل من أفكار . فهل وقعت « شهرزاد » في هذا المَهْوَى ؟ لا نريد أن نتحدث عن الساحر وابنته ، والرجل الذي مكث أربعين يوما في دهن السمسم ، لا يأكل غير التين والجوز ، حتى ذهب لحمه ومابقي منه غير العروق ، وعن مشهد خان أبي ميسور وما يقال فيه عن العبد الذي أصبح « عشيق شهرزاد المدلل » ، فحسب^(١١) . بل يمكن أن نتحدث - أيضا - عن الطبيعة الرمزية لكل من الحوار والشخصيات . فرمزية الحوار - أو لنقل البناء الرمزي للمسرحية ، الذي تحقق من خلال رمزية الحوار - هذه الرمزية التي حققت - أيضا - رمزية الشخصيات - نظن أنها تجتذب مُشاهِد المسرحية إلى نهايتها ، لما تحمل في ثناياها مما يمكن أن نطلق عليه « الغموض الكاشف » ؛ فالشخصيات المحورية جميعا - شهریار وقمر والعبد - تتخلق حول شهرزاد ، وهي تجمع وتفرق ؛ تطعمهم ولا تحقق لهم رغباتهم ، يحبونها ويسعون إليها ولا تحب هي إلا تجمعهم حوفاً وحبهم إياها وسعيهم خلفها ، حتى إذا ابتعد عنها أحدهم اجتذبت ، فإذا عاد إليها لم ينل منها مأربا ؛ فكلهم ساع إليها ، هارب منها ؛ راغب في وصافها ، خائف منه . وكلهم لا يندري مَنْ هذه التي تفعل بهم هذا كله ؛ فكلهم يسألها - ويسأل نفسه أيضا ! - « من أنت ؟ » ، وكلهم يجيب عن السؤال بصورتها في نفسه ، أو ما يتصور أنه حقيقتها ؛ فهي « قلب كبير » أو « عقل كبير » أو « جسد جميل » . فهي حقيقة غامضة ، أو - على الأقل - حقيقة

العبد : أنت أنت التي ما قصت على زوجها قصة عبد دهم في خدر امرأة إلا وقدرت للعبد أن يقتل ، كما يقتل ثعبان وجد في حنايا الجسد ؟ !

شهرزاد : نعم قدرت ذلك . لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبدا ؟

العبد : كيف ذلك ؟

شهرزاد : أتعرف كيف يقتل العبد ؟

العبد : كيف ؟

شهرزاد : بعثته .

العبد : (يضحك) . (١١٣ - ١١٦)

وهو حوار - مرة أخرى - التواصل فيه بين الجانبين جزئي ؛ لأن شهرزاد لا تكشف للعبد عما بداخلها كله ، وحتى كثير مما تكشفه يظل غامضا على تلقية الضيق الأفق ، الواقف عند حدود التواصل المعتاد ، المباشر ؛ في حين تخرج هي بالحوار إلى آفاق أخرى أبعد مرمى وأسمى غاية .

وقد اقتبسنا - من قبل - فقرة حوارية بين شهریار وقمر تدور حول غروب الشمس موضوعا للحوار ، ورأينا كيف كانت انتقالا من حديث صريح عن شهرزاد إلى هذا المستوى الذي يسمو هو نفسه ، ويسمى بشهرزاد أيضا ، إلى مستوى رمزي يصبح معه الاستتار أشف كشافا عن الحقيقة من الحديث الصريح . ولكننا ننتقل منه - هنا - لكشف ظاهرة أخرى أشرنا إليها غير مرة في هذا الحديث ؛ أعني ظاهرة توزع المعنى الواحد ، أو سمات الشخصية الواحدة ، على أكثر من مكان وأكثر من مناسبة في الحوار . فالحوار لا يمنحنا كل شيء مرة واحدة ، لكنه يعطينا قطرة قطرة ، في جملة هنا أو هناك ، وفي هذا السياق أو ذاك . والرابطه التي أشرنا إليها بين شهرزاد والشمس لم تأت من هذه الفقرة التي نشير إليها ، ولا من السياق الذي وردت فيه فحسب ، ولكنها أتت أيضا من هذا الاسم الذي يحمله الوزير « قمر » ، وهو الوحيد ، غير شهریار وشهرزاد الذي يحمل اسما . والقمر - على المستوى الطبيعي - لا يستغنى في وجوده عن الشمس ، وهي صورة مستخدمة دائما في وصفه ؛ فشهریار يقول له - في المنظر الثالث - « أنت يا قمر لاتزهر بغير الشمس ، فابق كي تستمد الحياة من نورها » . وفي الجملة دلالة - على المستوى الإنساني ، هذه المرة - على هذا الحب الكبير الذي يحمله قمر لشهرزاد ، والذي يربطه إليها حتى لا يستطيع من أسرها فككا ؛ وهو ما يؤكده بنفسه حين يقول - المنظر السادس - لشهریار عن علاقته بشهرزاد : « . . . إنما أنظر إلى الملكة كما ينظر المجوس إلى ضوء النار » ، ويعلق شهریار على العلاقة نفسها قائلا : « أعرف هذا الفراش عابد النار ، لا يريد أن يرى غير النار ، وما يزال متصلا بها كقطعة منها ، عاجزا عن الهرب والاستقلال عنها ، حتى يفنى فيها » . فهل تختلف الدلالة هنا عن الدلالة هناك ؟ أظن أنها لا تختلف ؛ لأنها صورة تؤكد مرة أخرى تلك

في الحوار . وقد أشرنا في بداية هذا التحليل إلى أنه يستخدم اللغة في أقل « كمها » دلالة ، وأكثره - مع هذا - إيجاء بما تريد الشخصية في الموقف ، وما تريد المسرحية كلها .

ولعل هذا التعامل مع لغة مسرحية لا جدال في أنها من عيون الأدب المسرحي العربي الحديث ، قد كشف ماتمميز به اللغة الأدبية بعامة ، واللغة المسرحية بخاصة ، من حساسية مرهفة ، وتعقد قد يربك - بالرغم من بساطتها الظاهرة - التلقي العابر ، ولا يكشف عن أبعاده كلها إلا لمن يصبر على تحليلها في سياقاتها المختلفة . ولعله يكون قد كشف - أيضا - عن بعض ماتمميز به اللغة المسرحية بخاصة ، في إطار اعتمادها - في بناء الحدث المسرحي ، والمواقف المختلفة فيه ، والشخصيات المتصارعة بداخله - على عنصر واحد يكون ظاهراً للمتلقى في كل حين ، هو عنصر الحوار . وكذلك عما يتميز به بناء هذا الحوار داخل العمل المسرحي من ميزات تجعله حاملاً لشبكة من الدلالات المعقدة على المتكلم والمخاطب والشخصيات أو الأحداث موضوع الحديث ، وفي إطار الحدث المسرحي بعامة ، بما يكتنفه من زمان ومكان خاصين .

إن استخدام اللغة في المسرحية لا يكون استخداماً اعتباطياً ، ولا يكون خاضعاً للعوامل الأدبية فحسب ، لكنه - في الأحوال كلها - يخضع - بالفكر نفسه - لعوامل فنية مؤثرة فيه ، ويخضع أيضا للسياق الذي يصنعه استخدام اللغة نفسها ؛ من الزمان والمكان والأحداث وطبائع الشخصيات . . . وغير ذلك .

إن هذه الدراسة لا تدعى لنفسها أن تكون أكثر من محاولة استكشافية - خاضعة للمناقشة ، ومن ثم للتعديل - لا استخدام اللغة في المسرح العربي ، يرجى اكتماها بالتعامل مع مزيد من الأعمال المسرحية ، في مستويات لغوية مختلفة - الفصحى ، واللغة الثالثة عند الحكيم ثم عند غيره ، وحتى العامة - لتأكيد بعض النتائج ، أو تعديلها ، أو إقامة غيرها مكانها .

نسبية . فالغموض في المسرحية « معنى » يريد الحكيم توصيله ، ويريد - من ثم - تجسيده في المسرحية ، ولا يجسده في المسرحية إلا حوارها . والحوار نفسه هو الذي يغلف المسرحية كلها بهذا الجو الغامض ، الأسطوري . وهو - أيضا - بهذه الصفة المسيطرة - الغموض - المستول - فيما نطق - عن اجتذاب المشاهد إلى النهاية ، وعن شدته إلى « حركة » المسرحية ؛ وهي حركة داخلية أولا ، ولكن عوامل الجذب في حوارها حاضرة دائما .

ولقد تحقق للحوار هذا الغموض - المقصود - عن طريق التجريد - أو أقصى تجريد ممكن . وهوليس « تجريد التعبير » ، ولكنه « تجريد الدلالة » ؛ أعني أن الحكيم لا يعبر في لغة غامضة أو غريبة ، بل يتحدث شخصياته لغة « عادية » - في الإطار الأدبي - ولكنها - في المحصلة النهائية ، وباتصال الحوار - لا تعبر عن معنى عادي ، أو دلالة مباشرة . وقد أشرنا إلى المشهد الذي يدور فيه الحوار بين شهر يار وقمر حول « الشمس » ، وإلى انتقال الدلالة فيه من المحسوس - الشمس - إلى محسوس أبعد - شهر زاد . والشمس تنتقل بدورها في تفسيرات المسرحية إلى دلالات أخرى أكثر بُعداً . وهما هي ذى شهر زاد تقول للعبد في حوارها معه : « نعم ، إن أردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان . احذر أن يدركك الصباح فتقتل . . ! » ويفهم العبد - والمتلقى أيضا - أنها تهدده بالملك أو حرسه ، لكنها تضيق : « بل أنا . . حبي لك لا يجبا إلا في الظلام » . وتتساءل - منكرة - « . . لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبداً ؟ » وتؤكد له أن قتل العبد يكون « بعته » . والحوار - هنا - له مستويان ؛ مستوى ما يتحدث عنه شهر زاد ، ومستوى ما يفهمه العبد ، وبينهما فجوة تخلق سوء التفاهم ، الذي يكون مسئولا عن جذب المتلقى - قارئاً أو مشاهداً - للمتابعة المشوقة . لكن سوء التفاهم هذا نفسه ضروري للغموض في المشهد ، وفي الشخصية - شهر زاد - ومن ثم في المسرحية كلها . ويساعد في هذا أيضا « الاقتصاد » الشديد - المشهور به الحكيم -

هوامش :

- (١) راجع ، على سبيل المثال ، المقال المهم الذي كتبه توفيق الحكيم في كتاب « فن الأدب » تحت عنوان « الحوار » .
- (٢) راجع الخطاب الذي أرسله الشاعر لكاتب هذا المقال ، ونشر في « فصول » ، ع ١ ، المجلد الثاني ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨١ .
- (٣) عن « فن الشعر » لأرسطو ، ترجمة د. إحسان عباس . راجع ترجمة د. محمد يوسف نجم لكتاب « مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق » لديفيد ديتشيس ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (٤) عصام بي : شخصية الشرير في الأدب المسرحي ، دكتوراه ، بنات عين شمس ، ص ٨٧ .
- (٥) J.L.Sryan, The Elements of Drama, Cambridge Univ. Press p.163.
- (٦) راجع مادة « الحوار » في إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . ط . الشعب ١٩٧١ .
- (٧) فعل هذا فرح أنطون في مسرحيته « مصر الجديدة ومصر القديمة » (١٩١٣) . راجع عرضاً لها في عل الراعي : مسرح الدم والدموع ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ ، ص ٧٧ - ٩٤ .
- (٨) اعتمدت على طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب لسلسلة « مكتبة توفيق الحكيم الشعبية » ١٩٧٣ .

(٩) تصور كثيرون أن « الطبيعية » في الحوار تعني « مشابهة الحياة » أو التسج على متوالها ؛ وتؤكد هذا المعنى - عندهم - بما يقال عن أن المسرح « شريحة من الحياة » ، أو أنه « صورة منها » أو « نقد لها » . الخ . ولكن المنطلق الذي نبداً منه ، وهو أن « العالم المبدع » - في أي جنس أدبي - هو عالم تحكمه قوانينه الخاصة التابعة من داخله ، التي قد تتفق ، أو لا تتفق ، مع الحياة - الأمر الذي يجعل عالم المسرحية عالماً خاصاً بها ، ويجعل حوارها أيضا محكوماً بمنطق العمل المسرحي - بوصفه كلاً - من داخله ؛ فيكون معنى « الطبيعية » في الحوار - هنا - الحوار الذي يتفق ومنطق الأحداث ، وبناء الشخصيات ، و« اللحظة » المسرحية التي تنطق فيها الشخصية هذه الجملة الحوارية أو تلك .

(١٠) انظر : مقدمة « بجماليون » لتوفيق الحكيم ، ص ١٠ - ١١ . وعلى الراعي : توفيق الحكيم فتان الفرجة . . . وفتان الفكر ، المقدمة ص ١٠ . والفصل الثاني « فتان الفكر » .

(١١) وهي المشاهد التي وقف عندها د. الراعي بوصفها عناصر « الفرجة » في المسرحية التي تصلح للعرض . انظر السابق ٤٥ - ٤٦ . ونقول : إن « الفرجة » (ولاحظ التسمية !) لا ينبغي أن تقف عند حدود « المشاهد » الخارجية ، بل يمكن أن تعتمد أيضا - كما سنرى - على عناصر جذب داخلية .

الولفج الادبي

● تجربة نقدية :

– «الذهنية» .. علاقة لغوية
دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم

● متابعات :

– النص .. نحو قراءة نقدية إبداعية
لأرض محمود درويش

● ندوة العدد :

– «الأسلوبية»

● عروض كتب :

– النقد والحداثة

مع دليل بيلوجرافى

تأليف : عبد السلام المسدى

– التفكير البلاغى عند العرب

تأليف : حمادى صمود

● رسائل جامعية

● مناقشات

تجربة نقدية

استدراك واعتذار

تود مجلة فصول أن تشير إلى حدوث بعض الأخطاء في مقال الأستاذ الدكتور/ جابر عصفور « معنى الحداثة في الشعر المعاصر » ، الذي نشر في العدد الماضي – الجزء الثاني من « الحداثة في اللغة والأدب » ، ويقرأ المقال على النحو التالي :

في العمود الثاني من صفحة ٥٣ ، وعند نهاية عبارة « الأسئلة التي نقول » يقرأ بعدها مباشرة « ما الذي أبقت عليه النار » ، العمود الثاني من ص ٥٤ حتى نهاية المتن في ص ٥٥ .

في ص ٥٤ في العمود الأول تبدأ عبارة « وبقدر ما يظل هذا الشاعر مصلوباً في اندفاع الأسئلة » حتى كلمة « بطريقته الخاصة » يستكمل القارئ القراءة على النحو التالي :

« وبقدر ما تظل اللحظة التاريخية عميقة بين الرماد والورد ، في زمن الولادة العسيرة ، تظل اللحظة نفسها شرطاً ... الخ » .

والمجلة إذ تعتذر للأستاذ الدكتور جابر عصفور ، تعد القارئ ببذل الجهد حتى لا تقع مثل هذه الأخطاء مرة ثانية .



«الذهنية».. علاقة لغوية

دراسة في «عودة الروح» لتوفيق الحكيم

بطرس الحلاق

لا يزال معظم النقد عندنا ، شأنه شأن النقد التقليدي الغربي ، يتخذ من النص الأدبي ذريعة لعلم آخر كعلوم الاجتماع والنفس والسياسة والألسن ، طورا ، ومركبا لتطبيق بعض النظريات المتصلة بهذه العلوم وغيرها - ولا سيما ، عندنا ، بالسياسة والتزاماتها - وبالذوق الشخصي ، طورا آخر . وفي كلتا الحالتين يأتي النقد وفقا لقوانين - أو الحدود - غريبة عن قوانين النص ، فيستقله لمارب أخرى ، ويتخذ مسرحا لذوق فردى ، يصيب ويخطئ ، دون أن يتعدى كونه ذوقا فرديا . ولذا فإنه لا يصيبه إلا لما ، أو لنقل إنه لا يصيبه بما هو نص ، أي بما هو عالم مستقل بذاته ، له حركيته الخاصة ، ومنطقه الخاص . فهو لا يستبطنه من الداخل ليركب منطقته الخاص ، ويحلله فيفضحه لنفسه ، إذ يعكسه في مرآة قوانينه الذاتية . ولعل أهم ما يفضح هذا المنحى النقدي كونه لا يزال يميز - صراحة أو ضمنا - في النص - وأنى له أن يتجنب ذلك ! - بين «معنى» و «مبنى» ؛ فيهتم بالمعنى متجاهلا المبنى ، أو يستغرق في الحديث عن المعنى قبل أن يصحو في النهاية ليتناول لما من المبنى مستقلا عما سواه وعن المعنى ، في حين أن النص كل حى متكامل ، لا تنفذ إلى مدلوله (المعنى) إلا إذا نفذت إلى داله (المبنى) ، أو بعبارة أخرى : داله مدلوله . مادته الكلمات وتفاعلاتها مع الكلمات الأخرى ؛ فإن تمفصل معنى فعل تلك الكلمات ؛ مفاصله مفاصل الكلمات نفسها ، على مختلف المستويات . والنقد الأدبي السليم هو الذى يرى في النص مادته وهدفه ، لا ذريعه ومطية ، ويستعمل له منظوره العلمى الخاص : تكامل النص ، وأدواته العلمية الخاصة : النظر في تسلسل الكلمات والجمل . وإذا كان الأخذ بهذا المبدأ يكرس للأدب ، في الغرب ، مجاله الخاص واستقلاليته ، فإنه ، عندنا ، قد يردم فجوتين - ولا أقول يسد ثغرتين - ما زالتا ، برغم كل شيء ، فاغرتين : فهم أدبنا وبناء نقدنا .

فهم أدبنا ؛ أى تلمس مفاصله الذاتية ، وتتبع طرق الإبداع فيه . بذلك ، وحده ، نستطيع ، مثلا ، أن نفهم الأنواع الأدبية الماثورة عندنا ، بدل أن نسقط عليها التصنيف اليوناني المعروف (الأدب إما غنائى وإما قصصى وإما تمثيلى) ، ونخرج عنه بصورة محقرة ، إذا نحن لم نكتشف فيه كل ما اكتشفه الإغريق في أدبهم ، فضلا عن أنها لا تجدى فتىلا . وبذلك وحده نستطيع تجاوز التناقض الظاهرى ، الذى لا يمت إلى الأدب بصلة ، بين الأنواع الأصيلة (الشعر ، الخطابة ...) والأنواع الدخيلة (المسرح ، الرواية ...) . وهذه هى السبيل الوحيدة إلى كتابة تاريخ الأدب ؛ عنيت : تاريخ الإبداع وسبله .

أما نقدنا فأقل ما يقال فيه (أقصد : النقد الذى نشأ منذ عصر النهضة) أنه تراكمات متجافية لا تتسق إلا بردها إلى معيها الأصلى الخارجى ، العلوم الغربية . وليس الاحتجاج هنا بالمتشأ الغريب ؛ فالرواية كذلك تبينها من الغرب فإذا بها تصبح فنا عربيا أصيلا مستقلا تمام الاستقلال ، كما يستقل كل كائن بالغ . إنما الاحتجاج بالنمو الذاتى . فالتقد ، بما هو فن ، أقرب إلى التقية ؛ إذ إنه ألصق بالعلوم الإنسانية التى تدعى العلمية أو تصبو إليها ، ولا يزال يغرف - جيلا بعد جيل - من معين الغرب ليتيج معارف ، انطلقت فيه من منظومات

فلسفية متكاملة ، تبدو كأنها ، بين ظهرانينا ، تتراكم دون أن تتنامى من الداخل بالمعنى الصحيح ؛ فإن هي أثبتت شرعيتها أو إجرائيتها وفعاليتها ، فانطلاقاً من المعين الأصلي الخارجى . فالمدارس النقدية ، انطلاقاً من مدرسة طه حسين المرتكزة إلى حد بعيد إلى مدارس القرن التاسع عشر الفرنسية ، ومروراً بالمدرسة الانطباعية ومدرسة الواقعية الاشتراكية وغيرها ، ووصولاً إلى المدرسة التي تبنى اليوم تحت ناظرينا على أساس الألسنية التحويلية - هذه المدارس كافة تكاد تنسخ واحدها الأخرى نسخاً بالصلاح المستمد من الغرب . وربما لم يتسنّ لنا أن نشهد إلا واقعتين كانت فيهما مادة هذه الحرب حقيقية ، وهما الواقعة بين الحديث (الأوروبي) والقديم (المستمد من أرذل ما أورثنا إياه عصر الانحطاط) في بداية هذا القرن ، ثم الواقعة بين الواقعية الاشتراكية وسواها في الخمسينيات . وكلتاهما أمدت الإبداع ببعض الزخم ، إذ رفعت عن سبيله عراقيل كبتة .

لا شك أن لهذا الوضع أسبابه العامة . ومن أهمها ما ذكر مراراً عن غياب منظومة فكرية متكاملة ومنطلقة من الواقع العربى ، فيها من الغنى ما يستوعب هذا الواقع أو أكثره ، وفيها من العمق ما يُقَوِّم الإبداع دون أن يتسكك ، هادياً إياه إلى مسارات جديدة لم تكن لتخطر له لولاها . ومنها قول آخر ، وليس بجانب الحق : الغرب أنتج على مدى قرون معارف ترتب علينا أن نتمثلها في بضع عشرات من السنين ، حتى يتسنى لنا فيها بعد أن نخلق أدواتنا النقدية الخاصة ، قادحين فكرنا بزند فكر الآخرين . كلام صحيح ومكرر ، إلا أنه - فضلاً عن أنه لا ينطلق من نظرة واضحة إلى الأدب - يشكو من خلل أساسى ، هو أنه يؤجل الحل ، أو - بالأحرى - بداية الحل (على طريقة جمحا وحمارة والسلطان) ، بانتظار ما يأتى ولا يأتى . فالتبرير الأول يحكم على النقد أن يتربّ ميلاد ذلك الفيلسوف الذى سوف يمدّه بأداة الحكم الصحيحة ، دون أن يحدد شروط ذلك الميلاد أو أرضيته . والتبرير الثانى يفترض أن النقد الغربى الحديث سوف يتوقف يوماً ، مستنفداً نفسه ، وتاركاً للنقد العربى فرصة استرداد أنفاسه وتغيير مساره . ولما يدر أن المعارف تنتج المعارف ، وأن الاكتفاء بسلوك السبيل نفسه يحكم على النقد العربى باللهات أبداً وراء المعارف الغربية حتى الارتقاء ، بل حتى الإغناء ، والدوران فى مدارها حتى الغشيان ؛ حتى الغشيان ؛ واقتصاد العالم الثالث على ذلك شهيد . والتبريران ، إلى هذا ، لا ينظران إلى النص بما هو نص .

لذا لابد من تغيير المنظور لتبنى المنظور الذى عليه تأسس كل علم حديث ، ابتداء من الفيزياء حتى علم الفضاء : تحديد مادة البحث وحدها ؛ وهى هنا : النص بما هو نص . وبما أن النص عربى أصيل - والأصالة ليست فى نسبه بل فى درجة بلوغه - فالتقد لا بد أن يتعرب ؛ أن يتأصل ؛ وبذا يتنامى بدل أن يتراكم .

هذا ما نحاوله فى هذه الدراسة التى لا ندعى فيها الارتداد ؛ إذ إنه فى السنوات العشر الأخيرة ، نشأ عندنا تيار لا يزال يقوى يوماً بعد يوم ، ويقترّب كذلك يوماً بعد يوم من المنظور الذى حددناه بإيجاز ، والذى قد نطلق عليه لقب تيار «الاحتفال بالنص» - حسب تعبير خالدة سعيد (فى مجلة «مواقف» عدد ٤١/٤٢ عام ١٩٨١) . غير أن أبواباً كثيرة - ومنها أبواب أكثر الجامعات العربية - لا تزال موصدة دونه ، وفيه نندرج رغم بعض الفروقات . وإذا نحن اتخذنا هنا منطلقاً لدراستنا موضوعاً مفروغاً منه ، أو ، كما يقال ، «قتل بحثاً» هو : الذهنية عند توفيق الحكيم ، فللتدليل ، بدلالة قاطعة ، على أن الأساليب النقدية التى «قتلت بحثاً» لم تستنفده ، ولم تبين حكمها على الصخر الصلب ، ولم تقل فيه الكلمة الفصل ؛ هذا إذا كان فى العلم كلمة فصل ، حانا الله منها !

المستويات اللغوية

إن لمحة سريعة على «عودة الروح» تؤكد للقارىء المتعجل وجود مستويين لغويين مستقلين : مستوى اللغة الدارجة أو المحكية ، ومستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . ولنا حاجة إلى البرهنة على وجود هذين المستويين ؛ ويكفى لذلك قراءة نصف الصفحة الأولى من «التمهيد» للرواية^(١) . غير أن مستوى آخر سرعان ما يتكشف للقارىء المتمعن بعض التمعن ، مستوى يخفيه عن العيان كونه يشترك مع مستوى آخر فى الإعراب ليس إلا ، فيبدو مُتحدّاً به ، ليكونا معا ما سميناه مستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . لنقرأ معا الصفحة الثانية من التمهيد :

« - مبسوطين كذا ! .. »

لفظت هذه العبارة بلهجة ساذجة صادقة ، بل عميقة . . . يدرك المتمعن فيها سروراً داخلياً بهذه العيشة المشتركة . ولو استطاع أحد لقراً على وجوههم الباهتة ضوء السعادة خفية بمرضهم معا ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويضعون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب . . . »^(٢)

ولندع جانباً الجملة الأولى ؛ إذ لا خلاف أنها تحيل إلى مستوى اللغة المحكية . أما ما عداها فلغة فصحى ، أى معربة . ولنتمعن فى التعمق ، متجاوزين الإعراب ! ألا نرى فرقاً فى الأسلوب بين الفقرة الأولى والفقرة الثانية ؟ فى الثانية ، الأسلوب اللغوى إبلاغى ، وظيفته

شيء من الارتياح الداخلي لا يوصف ، ولا يمكن أن يكون له تفسير . (١ ، ١٤٨) .

من الذي يرى المهرج «معبوداً وسط عباد مؤمنين» ، ويرى هؤلاء النسوة كأنهن في صلاة جمعة [حيث] تجتمع [النفوس] كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب في شيء واحد : «المحراب» ، ويرى الست لبيبة شخلة «إلهة فوق قاعدة من الرخام» ؟ إنه الراوى وليس القارىء أو شخصيات الرواية . يكفي للتأكد من ذلك قراءة النصوص المحيطة بهذه الفقرات .

غير أن هذا التمييز - وهنا يكمن الجوهر - لم يأت تأويلاً شخصياً خاصاً (من فعلنا) لنص الرواية ، قد لا يتفق وتأويلاً شخصياً آخر . إن هذا التمييز يفرضه طبيعة اللغة ، أو - فلتردد ما ذكرناه سابقاً - الأسلوب اللغوي . ولنتنظر إلى هذه الفقرات الثلاث الواردة هنا ، وإلى الفقرة الأولى من التمهيد ، الواردة آنفاً ، ولنتقابل أسلوبها بما عداها مما كتب بالفصحى ، وخصوصاً ما حولها . فماذا نحن واجدون ؟ نجد لها لغة متميزة عما حولها بالتشبيه (كأنه معبود ، كأنهن في صلاة جمعة ؛ كمن ينظر إلى إلهة) ، وهو نادر جداً ، إن لم نقل منعدم في غير مكان ، وباستعمال الصفات المجردة متكررة (ساذجة ، صادقة ، عميقة ...) ، وبأساليب بيانية أخرى ، كالتكرار (يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين النصيب ...) وغيره . إنها في نهاية المطاف لغة « ذات كثافة » كما يقول تودوروف في حين تبدو اللغة الأخرى « شفافة » ، موضوعية .

هذان هما المستويان اللذان يدوان مندجين فيما أسميناه مستوى اللغة الفصحى ، وهما في الحقيقة متميزان ، ولا يوحد بينهما إلا كونها خاضعين للإعراب . ولنسم اللغة التي يغلب عليها الموضوعية لغة السرد أو لغة القراءة ، واللغة التي تغلب عليها الذاتية لغة الراوى أو لغة الكتابة . فالأولى لغة قراءة من حيث إن مهمتها الأساسية هي أن تصل إلى القارىء ؛ أن تقرأ لتؤدى مضموناً معيناً ؛ والثانية لغة كتابة لأن الأساس فيها هو الكاتب وما يريد أن يكتبه . غير أننا لسنا مدعين على الإطلاق أن التمييز بين هاتين اللغتين يجعل منها مستويين منفردين كلياً بصفات خاصة . إن التمييز بينهما هو تواجد كمى لا نوعى ؛ أى أن العناصر نفسها قد توجد في كليهما ، إلا أن بعضها يتراكم في أحدهما ، في حين تتراكم في الأخرى عناصر أخرى . فنحن إذن أمام مستويات لغوية ثلاثة : لغة الكلام ، ولغة القراءة ، ولغة الكتابة .

تضطلع هذه اللغات الثلاث بالرواية برمتها ، فلا يفلت منها شيء . وإذا كانت اللغتان الأولى والثانية كثيرى الاستعمال ، فالثالثة تكاد تنحصر في فصول معينة ، أو في فقرات من فصول ، بل في جمل من فقرات ، إلا أنها تأتي دائماً حيث يراد لها أن تؤدى مهمة خاصة . والتراكب بين هذه اللغات - أو المستويات اللغوية - الثلاثة يشكل في اعتقادنا المحور الأساسى في هذه الرواية .

عل أن هذه اللغات إنما توظف في رواية ، والرواية بنية متكاملة ، أو تسعى إلى التكامل ، وتتركب على المستوى الكلامى من أقسام محددة متكاملة (هي ما يسمى بأقسام الكلام ، والرواية منه) ، وعلى المستوى الفنى التخيل ، من عناصر متنوعة لا حصر لها (هي العناصر الفنية في الرواية) . وإذن فلا بد أن هناك علاقة بين هذه اللغات

الوحيدة لإسلاغ القارىء معنى ليس إلا ، ويزول . فهو أسلوب موضوعى في لغة سردية شفافة . أما في الأولى فالأسلوب آخر . والاختلاف عن الأسلوب في الفقرة الثانية ليس في الرؤية فحسب ؛ إن اختلاف الرؤية واضح : إنها في الفقرة الثانية خارجية ، ترصد الحركة من الخارج وتسجلها ، ولا تؤولها أو تفسرها إلا قليلاً ؛ وفي الفقرة الأولى داخلية ، تعبر عما لم ينطق به ، لتصور ما يجول في داخل الشخصيات ، وتؤول « لهجة » يرى فيها الراوى « سروراً داخلياً » و « بهوت أوجه » يرى فيها سعادة خفية في الاشتراك في المرض والعلاج والسكن . إنها تعبير عن داخل يضطلع به الراوى ؛ فالرؤية مختلفة بين الفقرتين . لكن هذا ليس هو الاختلاف الذى نقصد إليه هنا . فهناك اختلاف آخر يميز بين موقفين مختلفين يقفهما الراوى : موقف موضوعى في الفقرة الثانية ، وموقف ذاتى في الأولى . والمقصود بالذاتية هنا ليس « ذاتية » الأشخاص ، أى رؤيتهم من الداخل ، بل ذاتية الراوى نفسه . هذه الذاتية لا تظهر إلا في الفقرة الأولى . وللتمييز بين « الموقف الذاتى » والرؤية الداخلية نعقد مقارنة بين هذه الفقرة الأولى والفقرة الثانية من الصفحة التالية (١ ، ١١) :

« مر الوقت وأذن العصر وزنوبة غارقة في أحلامها ، لا ترى إلا الولد الأشقر بجانب البنت السوداء ... وأن الفرح نازل عليهما ، وأن أحدهما في طريق سفر ، وأن ، وأن ... إلى آخر ما في عالم الغيب والرموز » .

ففى هذه الفقرة - إذا ما استثنينا الجملتين الأولىين - الرؤية داخلية ، تعبر عما يجول في الخاطر ولم تفصح به الكلمات ، شأنها شأن الفقرة الأولى في النص السابق . غير أنها لا تبدل إلا على ذاتية الشخصية زنوبة ، في حين تدل هناك على ذاتية الراوى نفسه . فمن « المتضمن » في هذه اللهجة ليرى فيها هذا « السرور الداخلى » ؟ ومن هذا ال « أحد » الذى « يقرأ على وجوههم الباهتة ضوء سعادة خفية ... » ؟ لا يمكن أن يكون هذا هو القارىء ؛ إذ إنه لم يدخل بعد إلى عالم الرواية ، ولم تحمى الشخصيات بعد أمامه حياتها الطبيعية . إنه الراوى وحده ، هو الذى يضيف ، أو يريد أن يضيف ، على هذه الجماعة سروراً بالحياة المشتركة . إنه موقف ذاتى .

ويزداد هذا الموقف الذاتى وضوحاً إذا اعتبرنا بعض الفقرات الأخرى :

« ولكن الصوت الأعلى دائماً للمهرج الأعظم وزمرته المحدقة به كأنه معبود وسط عباد مؤمنين ... وهو يقول فيهم ، ويسمر وينهى » . (١ ، ٥٠) . « ... حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول في رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعاً كأنهن في صلاة جمعة ، حيث تنفصل النفوس في لحظة من أجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة ، لتجتمع كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب في شيء واحد : المحراب » . (١ ، ٦٥) .

« فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها كمن ينظر إلى إلهة فوق قاعدة من الرخام ، ثم يلتفت يمينا وشمالاً برأسه الصغير إلى زميلاته « السعيدة » في

مباشر) ، للدلالة على مناجاة داخلية ، نكون قد مثلنا لكل أقسام المشهد وأنماطه^(٥) .

أما السرد - والمخلص - فهو ذكر توالي الأحداث أو تواترها دون أن يحياها القارئ - المشاهد بما هي مشهد ، أو بالأحرى - دون أن تمثلها شخصية ما كما لو كانت مشهداً تحياه أمام القارئ - المشاهد . ولتتابع قراءة النص المذكور آنفاً :

« وركب العربية ذات الجياد ، تنهذى به وسط هذه المدينة المتواضعة ، والناس على جانبي الطريق في المقاهي والدكاكين ترمقه وكأنها تتسائل عن هذا الفتى الراكب العربية الوجيه المعروف . وبلغ المنزل . »

لا نرى في هذا النص مشهداً معيشاً ، بل يكتفى الراوي هنا بنقل الشخصيات ، بثلاثة أسطر ، من المحطة إلى المنزل . وكذلك القول عن الجملة التي ترد في أعلى الصفحة التالية : « وطفقت تسأله عن مصر ، وعن عمته وأعمامه » ، وتلك التي ترد بعدها : « وطفقت بعدئذ يسأله عن الدروس وعن أساتذته وعن الكفاءة » . الراوي هنا يقتصر على ذكر الموضوع ويسكت عن كل ما عداه : مضمون الأسئلة والأجوبة ، صيغتها ، طريقتها ، ما يرافقها من انفعالات ، مدة استغراقها ...

أما في الوصف فتتوقف كلياً الحركة والكلام ، ويقوم الراوي برسم لوحة ، حسية أو معنوية ، تمثل لها بهذا المقطع (١ ، ١٤١) :

« ولم تكن سنية في هذا الحال من الخجل والحياء والرهبة ؛ فمع أنها فتاة في السابعة عشرة من عمرها ، أي تكبر محسن بنحو عامين فقط ، فقد كانت أربط جاشاً ، وكانت كالمرأة في كل ترعرعها الجسمي والمعنوي ، وإن هي أحياناً خفضت أهدابها الطويلة الجميلة وهي تكلم محسن . وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية في الأنوثة ، ومنعت عينيها من إطلاق النظر إلا في أدب وخفر وتحفظ ؛ فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع ، لعله أرق سحر تمتاز به المصرية . »

في هذا المقطع لا حركة ولا كلام . لوحة ليس إلا . وليس من الضروري أن تكون اللوحة جامدة حتى تكون وصفاً ؛ ففيها هنا قدر كبير من الحيوية ، إلا أنها حيوية لا تدخل في حركة الأحداث الروائية .

هذه الأقسام الثلاثة تدخل في تركيب الروايات كافة بنسب متفاوتة ، ونادراً ما يأتي بعضها منفصلاً عن بعض انفصلاً تاماً ، بل غالباً ما تتداخل فيما بينها حتى قد تمتزج أحياناً في الفاصلة الواحدة . وربما كان القسم الأولان هما الأكثر تمازجاً . ذلك ما يبين مثلاً في جملة سبق ذكرها (١ ، ١١) : « ثم أدخلته إلى الردهة وأجلسته بجانبها - وطفقت تسأله عن مصر » . فالجملتان الأوليان من الفاصلة حركة (مشهد) ، وما يليها سرد .

تلك أقسام الرواية ، فكيف توظف فيها اللغات الثلاث المترابكة ؟ وكيف ترتبط هذه اللغات بالعناصر الفنية التي تتألف منها الرواية ؟

الثلاث المترابكة وأقسام الكلام من جهة ، وبينها وبين العناصر الفنية من جهة أخرى . وقبل تبين تلك العلاقة ، لابد من تحديد أقسام الكلام هذه ، وتلك العناصر الفنية . ولست بحاجة إلى بسط الكلام في هذه الأخيرة ؛ إذ إنها تشمل ما اعتدنا تسميته بـ : الشخصيات ، الحدث ، الحبكة . . . وتراكبها . ومن ثم فإتينا نقصره على أقسام الكلام ، أو أقسام الرواية .

أقسام الرواية

يجمع دارسو « الإنشائية »^(٦) على أن كل نص قصصي ، والرواية منه ، يقوم على ثلاثة عناصر : المشهد ، السرد (والمخلص) ، الوصف^(٧) . أما العنصران الأولان فتفريع لما كان أرسطو يسميه Mimesis ، أضافت إليه الدراسات الحديثة العنصر الثالث .

يقصد بالمشهد كل نص يضع أمام المشاهد - القارئ شخصية أو شخصيات تحيا ، خارجية كانت حياتها يعبر عنها بالكلام والحركة ، أو داخلية يعبر عنها الراوي أو يؤولها . ولا فرق إذًا أن ينقل الراوي كلام شخصيته أو شخصياته كما هو ، أي على شكل حوار ، أو مناجاة داخلية ، أو بلغته هو أي بأسلوب غير مباشر . وفي كلتا الحالتين يشمل المشهد قسمين متميزين : كلام الشخصية أيا كانت طريقة إيصاله ، مباشرة أو غير مباشرة ، ثم حركتها الخارجية . ولنمثل على ذلك بمطلع الفصل الثاني من الجزء الثاني من الرواية (٢ ، ١٠) :

« وصل القطار أخيراً إلى المحطة « دمنهور » فأطل محسن على الرصيف ووجد بانتظاره البربري « السفرجي » والأسطى أحمد الخوذي . وما كادا يتعرفانه حتى تعلقا بمركبة القطار وصاحا :
... حمد الله على السلامة يا بيه .
... شيل العفش يا بلال واسبق ...
... والبيه الصغير ؟ ...

« أنا أوصل اليه الصغير ، تفضل يا بيه . . !
وهكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب ، وكلمة « بيه » ترون في أذنه رنيناً غريباً . غير أنه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخلاء ، وود لو أن سنية كانت حاضرة لتري وتسمع . »

إن هذا النص بأكمله يمثل مشهداً نتابع فيه أشخاصاً يميون أمامنا . فالقطة الثاني (حمد الله ... تفضل يا بيه) حوار مباشر منقول بنصه ، كما هو ، يدور بين عدة شخصيات حاضرة . أما المقطع الأول والجملة الثانية من المقطع الثالث (هكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب) فيشير إلى الحركة الخارجية . إنه يقابل في المسرح ، وفي السينما ، ما يشاهد أو يعبر عنه بحركات جسمية أو مادية أخرى . إنها تعليمات المؤلف أو المخرج عن الإطار الخارجي وحركة الأشخاص والأشياء . أما في الرواية فلا مناص من استعمال الكلام للتعبير عما يقوله المسرح والسينما بغير لغة الكلام . وأما ما تبقى من المقطع الأخير فتعبير عن حركة داخلية لم يعبر عنها بكلام . وإذا أضفنا إلى هذا نصاً من نوع : « وتسائل : لماذا لم تأت والدق ؟ » (أسلوب مباشر) ، أو من نوع : « وتسائل عن سبب غياب والدته » (أسلوب غير

مع الجيش الإنكليزي (١، ٢٥٩ - ٢٧٤) ؛ أو مناجاة داخلية تساؤلية شأن الأحاديث كافة ، التي تدور في ذهن شخصية ما ، ولا يعبر عنها إلا الراوي^(١١) . ولا أظن أننا بحاجة إلى البرهنة على هذه النعوت ؛ يكفي القارئ أن يلقى نظرة سريعة على هذه النصوص حتى يكفينا مؤنتها . فلا يأتي بلغة الكلام إلا كل حوار يخرج على هذه الصفات وإن دار على لسان الشخصيات نفسها ، التي شاركت في أحد أشكال الحوار الثلاثة المذكورة آنفاً . وربما كانت أوضح هذه الحالات للعيان حالة الدكتور حلمي ؛ فهو يستعمل الفصحى في حوار القصص ، أو - على الأصح - يستعمل الراوي على لسانه اللغة الفصحى ، في حين يستعمل لغة الكلام فيها عدا القصص ، وذلك في المجلس نفسه ، ومع المخاطبين أنفسهم . فلغة الكلام إذن ليست فكرية ولا قصصية ولا تساؤلية ، أو فلنقل لا تسيطر عليها أي من تلك الصفات . فما صفتها الأساسية إذن ؟

إذا أمعنا النظر في هذه اللغة رأيناها تنقل أحياناً إلى القارئ بعض المعلومات ، إلا أن أغلبها غير ضروري أو غير مهم بوصفه خبراً ، بل إن هذا النوع من المعلومات غالباً جداً ما يصل إلينا عن طريق الراوي ، وقليل جداً ما يصل إلينا عن طريق الشخصيات . وإذا ظهر بعض من نفس الخبر تلميحاً في معرض لغة الكلام فغالباً ما يأتي جوهره صريحاً في لغة الراوي . ولنا على ذلك مثال ، من بين أمثلة كثيرة ، في قصة سليم مع السيدة الشامية ؛ إذ لمحت إليها زنوبة في حديثها مع محسن (١، ٢٤) ، غير أنه لم يرد واضح المعالم كاملاً إلا من خلال سرد الراوي وإن أتى هذا السرد بشكل مسرحي (١، ٣٢ - ٣٣) .

وقد تنقل إلينا هذه اللغة أحياناً صورة عن الناطق بها ؛ إذ تظهر عواطفه ، ومواقفه ، ووساوسه ، وأحلامه ، وخوافه ، وكل ما يجيش في نفسه ، أو تفضح موقفه الاجتماعي ، وثقافته ، وما إلى ذلك . فزنوبة عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع « والست الطاهرة ... » والنبي ... « تفضح موقفاً شخصياً ، وسنية عندما تستعمل كلمات من نوع « بونسوار » ، « يا نيتي ... » تدل كذلك على موقع شخصي .

٢ - دورها أو الوظيفة التماسية :

غير أن لهذه اللغة دوراً أهم من نقل خبر أو فضح موقف أو موقع . صفتها الأساسية ، حتى وهي تنقل خبراً أو تفضح موقفاً ، أنها تقيم أطرافاً من الحديث يتجاوزها الناس وتحافظ عليها . إنها أولاً أداة تماس بين الشخصيات ، ووسيلة لإقامة علاقات بينها . وإذا أخذنا بتحديدات رومان ياكسون في مقاله عن وظائف الكلام^(١٢) ، قلنا إن وظيفة لغة الكلام الأساسية ليست « إحالية » تنقل معلومات أو تحيل إلى موضوع أو غرض ، ولا انفعالية ، تظهر موقع القائل من قوله ، بل « تماسية »^(١٣) - أو تواصلية - تبقى على التماس والتواصل بين المخاطبين . لا أقول إن وظيفتها تماسية صرف ، إذ نادراً ما تأتي الأمور صرفاً من كل شائبة ، بل أقول إن ما يغلب على هذه اللغة هو الوظيفة التماسية ؛ وذلك يقتضي حضور وظائف أخرى وإن لم تكن بنفس الأهمية . ولنمثل على ذلك بمقاطع من الفصل الأول .

لا شك أن العبارتين الأولى والثانية :

نجيب عن هذا على مرحلتين : نتناول أولاً كل لغة على حدة ، فندرس علاقتها بكل من أقسام الكلام والعناصر الفنية ، ثم نتبين في مرحلة ثانية كيف تتراكب اللغات الثلاث فيما بينها ، محددة بذلك تراكب العناصر الروائية الأخرى وبنيتها .

أولاً : لغة الكلام والمسرح

لا ريب أن لغة الكلام محورها أساسي في نص الرواية ؛ فهي تستغرق ما نقتدره بثلاث النص . وذلك أمر ذوبال إذا ما قارنا « عودة الروح » بما سبقها من روايات عربية بعامة ، ومصرية بخاصة . لا نكران أن العامية دخلت الرواية منذ نشأتها على شكل قريب من المقامة^(١٤) ، أو على غلط مستوحى من الغرب^(١٥) ، كما دخلت المسرح^(١٦) . وإذا كانت الرواية التاريخية^(١٧) ، المغرقة في ماسمي بالرومانسية^(١٨) قد استبعدتها ، فمير ذلك واضح ؛ فالأولى كان لابد لها ، وهي تستعيد التاريخ العربي القديم ، أن تستعيد اللغة التي يظن أنها عابثته ؛ والثانية لم يكن ليسعها في تدفقها الوجداني إلا لغة أقل ما يقال فيها إنها وجدانية . ولم يكن للعامية من المرونة و « النبل » ما يجولها أن تقوم هذا المقام . ولكن ما إن تبرز بعض النصوص التي تحاول أن تنحو منحى « واقعياً » حتى نرى العامية تأخذ حيزاً ما . أليس هذا شأن « زينب » وبعض روايات محمود تيمور ، كما هو شأن القصة القصيرة الوليدة ؟ غير أن هذه العامية لم تتل يوماً النصيب الذي كان لها على يد توفيق الحكيم . ولا شك أن أمر اقتحام العامية للرواية يستحق الدراسة ، لكنه لا يمتنا هنا من الناحية التاريخية بقدر ما يمتنا من الجانب الفني . لذلك لن نبحث عن تبرير له في الفترات الاجتماعية التي رافقت نشوء « عودة الروح » ، ولا في فلسفة المؤلف في الحياة ، أو موقفه من اللغة بشكل عام ، واللغة المسرحية بشكل خاص ؛ فذلك أمر لا يدخل في نقد الرواية بما هي نص معطى موضوعياً وخارجاً عن المؤلف ، بل سنبحث عنه في بنية الرواية نفسها ، وفي العلائق التي تربط بعض أقسامها ببعضها الآخر . ولكن ، قبل أن ندرس الإحالات المشتركة بين لغة الكلام وفنية الرواية ، يلزمنا أن ندرس طبيعة لغة الكلام هذه ، والدور الذي تضطلع به ، أو فلنقل ماهية هذه اللغة .

I- لغة الكلام :

تشغل ثلث مساحة النص ، وينفرد بها ، ولا عجب ، الحوار دون السرد والوصف والتعليق . بها يتحدث أفراد « الشعب » ، والناس في المقهى ، والفلاحون في العزبة ، وسنية مع أهلها ومع مصطفى ... غير أن ليس كل حوار يأتي بها ؛ إذ يأتي بعض الحوار بلغات أخرى ؛ فهل في هذا ما يشير إلى طبيعتها ؟

١ - طبيعتها :

ولنطرق الموضوع باتباع طريقة حصرية . إن الحوار الذي يأتي بغير لغة الكلام لا يعدو أن يتصف بإحدى صفات ثلاث : فهو إما حديث فكري ، ينضح بكثير من الانفعالية ، شأن حوار الأثري الفرنسي ومهندس الري الإنكليزي (٢، ٥٣ - ٦٤) ؛ أو حوار قصصي ، شأن حديث الدكتور حلمي عن الحملات التي شارك فيها في السودان

— « الشعب لسه ما جاش ؟ »

— جيت من المدرسة ؟ » .

لا تفيدان أى معنى جديد ؛ إذ إننا نعرف من النص الذى يسبقهما أن محسن خارج من المدرسة ، وأنه ولا شك معتاد على موعد قدوم « الشعب » . ثم تأتى العبارة التالية :

— « خرجت من زمان ... لكن كنت عند الخياط ! » .

فإذا اعتبرنا أن القسم الثانى منها يفيد معنى خاصا ، فالقسم الأول لا يأتى بجديد . وكذلك العبارة التى تلى :

— « أظن جُعت يا محسن ؟ قم خذ خيارة اقرشها تصير بها ؛ من هنا للعشا وقت طويل ! »

إنها مجرد تماس . يؤكد ذلك النص المرافق لها : « فقالت دون أن ترفع رأسها عن الورق » . الورق هو الأهم ، أما قولها فمجاملة أو — على الأقل — مجرد حديث . ولتتابع :

— « الله ! ... ما شاء الله ! ... انت لابس بدلة جديدة ! » .

فالقسم الأول للتماس ؛ إذ إنه يعبر عن تعجب واضح فى السؤال من القسم الثانى .

— « عجيبة يا ختى ! الل يشوفك يقول مش انت ! ... هم أهلك بعثوا لك فلوس ؟ أما عجيبة ... »

واضح هنا أن الخبر ياد فى جملة واحدة هى : « أهلك بعثوا لك فلوس ؟ » . أما ما تبقى فلا وظيفة أساسية له إلا التواصل .

يتضح لنا من هذه القراءة السريعة لصفحة من الحوار ، أخذناها من مطلع الرواية كيفما اتفق ، أن الوظيفة الأساسية التى تسيطر على الحوار — ولا أقول تستأثر به — هى الوظيفة التماسية . ولا نظن أن سيطرة هذه الوظيفة فى تلك الصفحة مجرد صدفة ؛ إذ إننا نلاحظ الظاهرة نفسها فى أشكال الحوار كافة أو يكاد : فى ما يتبع من الحوار الذى بدأناه ، وفى حوار الفصل الثانى حول العشاء والخصام و « ورك الوزه » ، وحوار الفصل الرابع ، وغيره ... إنها حقا الظاهرة المسيطرة على كل أشكال الحوار الوارد بلغة الكلام .

ينتج عن ذلك أن الدور الأساسى الذى تضطلع به « لغة الكلام » إنما هو إقامة علاقات بين مختلف الشخصيات ؛ علاقات هى هدف فى حد ذاتها . المهم هو هذا التواصل الدائم بينها ، دون اعتبار الغرض منه ، أو المضمون ، أو « الرسالة » . هو التواصل لمجرد التواصل ، ومهما كان الوصل . ولهذا فضلنا كلمة تماس . الشخصيات تتماس ، بغرض التماس ، ولمجرد هذه الشحنة التى تمر باستمرار من أحدهم إلى الآخر .

هذه الوظيفة المسيطرة على الحوار إن دلت على شيء فإنما تدل على أن العالم الذى تخلفه لغة الكلام هو أولا عالم علاقات ، لا دور أساسيا فيه لنقاش فكري ، أو للانكفاء على الذات لدراسة تحولاتها وتعرجاتها . عالم لا يبدو فيه من الشخصية إلا هذا الخيط الرفيع أو النخيل الذى يصلها بالآخر . عالم تنقلص فيه الشخصية لتصبح طاقة علاقات ، بؤرة علاقات ليس إلا ، فلا توجد إلا إذا احتلت مكانا فى شبكة العلاقات هذه .

ورب متسائل : أليس الحوار اليومى عند العامة (عند الشعب ، الممثل به « الشعب » فى الرواية) ، لا سيما فى العقلية العربية التى تضيف أهمية كبرى على العلاقات الاجتماعية ، وعلى كل ما يمس الجماعة ، هو حوار تسيطر عليه مسحة التواصل ، أى الوظيفة التماسية ؟ سؤال له فى المجتمع العربى ما يبرره ، لكنه لا يناقض ما ذهبنا إليه ، والعكس هو الأصح . فإن صح هذا التساؤل فهو يدل أولا وأخيرا على التطابق بين الحوار الشعبى فى الواقع والحوار الوارد فى النص ، وذلك من شأنه أن يضيف صفة « الواقعية » على الحوار ، ويشير — من ثم — إلى أن الراوى أصاب غرضه ، وبلغ من الفن مبلغا غير يسير ... بذلك يبقى رأينا قائما ، بل يأخذ بعدا جديدا ، إذ تؤكد الملاحظة — إن لم نقل الدراسة — الاجتماعية الصرفة .

ولا ننس ، إلى ذلك ، أننا فى ميدان الفن ، والفن خلق . والخلق اختيار ، اختيار بين إمكانيات كثيرة . ولا شك أنه كان بمقدور المؤلف أن يختار من بين إمكانيات اللغة المحكية المتعددة غطا يختلف عن هذا النمط ، أو أن يكيف هذه اللغة ، كما فعل آخرون ، مع مواضيع فكرية أو نفسية أو اجتماعية أخرى . وليس فى هذه اللغة ما يمنعها من أن تطرق هذه المواضيع كافة ، وإن تم ذلك على نحوها الخاص . غير أن المؤلف شاء غير ذلك : فقد فضل أن يبقى على مستوى خاص من هذه اللغة ، ربما كان مستواها الأصل ، المستوى العلائقى ، مستوى التماس .

٣- لغة « الشعب » أو علاقاته :

أشكال كثيرة من الحوار تأتى بلغة الكلام هذه ، إلا أن الوظيفة التماسية لا تتجلى بكل معانيها إلا فى لغة « الشعب » .

(أ) لغة « الشعب » ، فيما بين أفرادها ، أو العلاقة الأساسية :

يبعض إمعان النظر فى لغة الكلام يتضح أن تماسيتها تختلف نسبتها من فئة إلى أخرى . فالدكتور حلمى وزوجته (٢ ، ١٥٦) ، ووالدا محسن (٢ ، ١٠-١٣) ، والمسافرون فى القطار (٢ ، ٣٠ ...) مثلا ، يتكلمون لغة تبرز فيها بروزا كبيرا وظيفة أخرى غير التماسية ، هى الإحالية حينها ، والانفعالية حينها آخر ؛ أى أنها تنصب انصبابا كبيرا على الموضوع وعلى المتكلم . ولا نظن أن السبب فى خفوت التماسية عند هذه الشخصيات هو فى هامشيتها . فإذا نظرنا فى لغة مصطفى — ودوره مهم فى الرواية — لرأيناها تتسم بالطابع نفسه (٢ ، ٢١٨) ، بالرغم من وقوفه ، مع سنية ، مواقف تبعث ، بامتياز ، على الحديث للحديث ؛ على التواصل الناقل ؛ على التماس .

فإذا كان مصطفى وسنية لا يستغرقان إلا قليلا فى مثل هذا الحديث ، فذلك دليل على أن هناك معيارا آخر فى استعمال تلك اللغة التماسية . إنه فى الحقيقة — أصلا — معيار الانتهاء إلى « الشعب » ؛ فهو وحده يتقن استعمالها ، ووحده يقضى أوقاتها طويلة نسبيا فى حديث لا يشى إلا بالتماس (١٤) ، بالعلاقة . فبالعلاقة هى بعده الأساسى .

(ب) لغة « الشعب » مع سنية أو العلاقة المطلقة :

غير أن لأفراد « الشعب » ، نوعا آخر من العلاقة بسنية على شكل لا مثيل له فى الرواية ، لجميعهم علاقة بها . وإذا كانت علاقة زنوبة بها وسيلة للتقرب ممن هو أرفع منها درجة اجتماعية ، ودلا به على

العلاقة ، يتألق نضجا وذكاء عندما ينجح سعيه (١ ، فصل ٧) ، ويذوي كالنبته العطشى ، بل يدمر نفسه ، عند ما يستشعر فشل هذا المسمى (١ ، فصل ١٠) . إنه يتأثر بهذه العلاقة إلى حد بعث الأحلام في نفسه ، مزعجة كانت أو مفرحة (٢ ، ٩١) . هذا السعي الجارف نحو العلاقة ، مع ما يحمله في طياته من فرح وألم ، يمثل العلاقة المطلقة ؛ وسوف نرى ما مطلقها في هذه الرواية .

(ج) لغة الشعب مع الحياة أو الفكاهة :

في الرواية أمران يستثيران منا الضحك : الموقف الهزلي والفكاهة . الأول يسلي القارئ ، إلا أنه يتم على حساب شخصية ، أو أكثر ، من شخصيات الرواية ، تقع ضحية لوضع ما ، لا تنتبه إليه مطلقا ، فيضحك منها ومنه ، وتبقى هي على جدبتها . مثال ذلك تصرفات سليم في مقهى المعلم شحاتة ، حين يريد لفت انتباه سنية إليه^(١٧) . وقد تنتبه إليه بعد فوات الأوان ، حين ترى نفسها في الفخ . مثال ذلك سليم أيضا ، حين يغازل امرأة لا يعتم أن يكشف أنها زنوبة^(١٨) . هذا الموقف الهزلي فخ تقع فيه الشخصية فيضحك الآخرون والقارئ .

أما الفكاهة فيضحك منها القارئ ولا يذهب ضحيتها أحد ، لأن الجميع يشارك فيها بشكل أو بآخر ، عن وعي ، ويريدها مضحكة . مثال ذلك دعوة حنفي إلى الطعام و « الشعب » مجتمع على الجوع ؛ هم يصفونه بأنه « يأكل رز بلبن مع الملائكة وهو يغني » يا شعب اصبر ... دا الصبر طيب^(١٩) . فالقارئ لا يأتى من الخارج ليضحك من الشخصيات ، أو ليتغامز مع بعضها على بعضها الآخر ، بل يتواطأ مع الشخصيات كافة على الضحك من وضع مستقل عنهم نوعا ما .

هذا الاختلاف بين الفكاهة والموقف الهزلي يدعمه اختلاف آخر . فالموقف الهزلي وضع مضحك ، في حين أن الفكاهة كلام مضحك . الأول يعتمد على أحداث وحالات هزلية تفصح هي عن نفسها ، كما هي العادة في الملهة الكلاسيكية المبينة عادة على ما يسمى الموقف الهزلي comique de situation ؛ أما الثانية فتعتمد على الكلام دون الحدث ؛ تحيل إلى حدث أو موقف ، إلا أن المضحك فيها هو ما تقوله عن هذا الحدث وكيف تقوله . هذه الفكاهة هي المعنية في حديثنا .

بتفحص هذه الفكاهة يتضح لنا أن دورها الأول هو تحويل العلاقات من مستوى إلى مستوى آخر ، أو بتعبير آخر صرم العلاقات القائمة أو تمويهها بإقامة علاقات أخرى شكلية مقامها ، انطلاقا من اللغة ؛ من الكلام . ففي المثال المذكور سابقا ينفي مبروك - أو يمويه - العلاقة القائمة . وهي - من جهة - انتظار الشعب على جوعه لحنفي ، ومن جهة أخرى غفوة حنفي على كراريسه ، بعلاقة أخرى بين حنفي وأكل « الرز بلبن » مع الملائكة . هذا التمويه يلغى لفترة العلاقة الأولى ؛ إذ يدخل الجميع في علاقة شكلية ثانية ، تبنى على اللغة والتلاعب بها ليس إلا . وكذلك يقال في جواب حنفي مغنيا « يا شعب اصبر » ؛ فهو يمويه علاقة الانتظار والتأخر بعلاقة أخرى هي الأغنية . وكذلك القول في الحديث عن الهدهد البتيم (١ ، ١٠٨) وغيره .

واضح أن هذه الفكاهة تقيم علاقات جديدة بين الشخصيات ، لكنها أولا تقيم علاقات جديدة مع أمور الدنيا ، مع الحياة . تصطدم

الآخرين ، فإن علاقة الآخرين بها هي علاقة أسرة . قد يبدو تأثيرها على شكل مضحك عند مبروك^(٢٠) ، الذي يضحي بمعيشة نصف شهر لشراء نظارات قد تلفت انتباه سنية إليه ، أو على طريقة هزلية أو تهريجية لدى حنفي^(٢١) ، الذي يزيل بتصرفه هذا طابع القدسية أو الجدية عن كل أمر لا يقوى على حل مشكلته ، فإنه يبدو على شكل مؤثر بل مأساوي عند كل من عبده وسليم ، ولا سيما عند محسن ؛ إذ يدفعهم الواحد تلو الآخر إلى التنكر للحياة الجماعية ، وهي من حياتهم عصبها ، وإلى طلب الوحدة (١ ، ١٠٦ ، ثم ١ ، ٢٠٦) .

ربما بلغت العلاقة هنا وظيفتها التماسية الصرف . ولا أهمية هنا للخبر على الإطلاق ، إذ إن الخبر نفسه وسيلة للتماس . لنسمع عبده يقول « بصوت ملا الصالة كلها » : « فين السلم ؟ » ما فيش هنا سلم خشب ؟ ... (١ ، ١٩٩) . هل السلم طلبه ؟ لا ، بل إقامة علاقة ، على الأقل صوتيا ، مع سنية . أو لنسمع « سليم » يتحدث إلى سنية ، عندما أتى يصلح البيانو (١ ، ٢١٩ - ٢٢١) :

... مفيش حد يا هانم ... تفضلي ...

... لو تفضل سنية هانم تضرب دور علشان أشوف صوت البيانو ...

... ما ينفش الكلام ده يا سنية هانم ، لازم تضرب دور . اضربي « يا طالع السعد » مثلا ... دور حلوة قوى ... أنا قبل ما انتقل من بور سعيد كان عندي فرقة موسيقى البوليس السواري والبيادة ، كل يوم الصبح أعطيها أمر بضرب الدور دا ، ومع ذلك أنا بالمهرمونيكما بتاعتي كنت اضرب الدور دا أحسن من موزيكة البوليس ... فين دلوقت بقالي زمان تركت المهارمونيكما ... علشان كده أحب اسمع الدور على البيانو من يد سنية هانم ... »

هل من هدف لهذا الحوار ، أو بالأحرى الخطاب ، إلا إقامة التماس ؟ ولعل أنقى ما يجسد هذا التماس الصرف موقف محسن عندما يجبر بقصته مع لبيبة شخلم (١ ، ١٤٩ - ١٧٧) وخاصة عندما يغني (١ ، ٩٩) . القصص والغناء ، ألم يكونا منذ أقدم العصور أفضل تعبير عن اللقاء المحض بين الأفراد والجماعات ؟ إنها ذريعة للقاء لا غرض آخر له سوى نفسه ، يغيب فيه الخبر ، ويغيب التعبير عن العاطفة ، ويبقى التواصل ، أو بالأحرى يتبطن التواصل كل خبر وكل تعبير . ولا نغرن أن يأتي الشعر والقصص باللغة الفصحى ، فإنها يكملان الحوار الدائر بلغة الكلام ؛ هذا الحوار الذي يؤثرهما ويتبطنهما في آن واحد . لم يكن للراوي أن يتصرف بالشعر ؛ إذ إنه نص مقتبس من خارج عالم الرواية ، ولم يشأ أن يترك هذا القصص الطويل لمحسن خوفا من الإطالة أو عدم الإقحام ؛ لذلك أتيا بالفصحى شكليا وإن اندرجا من خلال القرائن العامة في لغة الكلام .

هذه هي علاقة « الشعب » مع سنية : علاقة صرف ، أو سعي إليها ؛ سعي ينطلق من أعماق هذه الشخصيات ويشكل الحدث المهم الوحيد في حياتها حتى ما قبل النهاية بقليل ؛ ولذلك نراه يقلبها رأسا على عقب ، ويجعلهم يتدمرون من عيشتهم المشتركة ، وينكفئون على ذواتهم في نوع من الحزن المضيئ ؛ بل نرى محسن ، المتأثر الأكبر بهذه

فيها واضح المعالم ، تشير إليه كلمات أو عبارات من نوع : « جاءت زنوبة بخبر ... » ، « وعدت سنية أن ... » ، « ختم دعاءه بـ ... » . فالجمل التي ترد بعد هذه الأفعال هي مضمون الحوار مرويا من منظور الراوي ، ولكن بكلمات الشخصيات نفسها . فإن عدلنا المنظور عثرنا على ما يكاد يكون النص الحرفي الأصل للحوار . وما تبقى من الصفحة ، وهو لا يتجاوز الفقرة (هي الفقرة ما قبل الأخيرة من الصفحة ٢١٢) ، وصف داخل ، هو استبطان لأفكار سليم يبلغنا عن طريق الراوي العليم (٢٢) .

يأتى بعد ذلك مشهد حقيقي ، يمتد حتى مطلع الصفحة ٢١٥ ؛ وفيه يتناوب الحوار المنقول بالأسلوب المباشر ، ونقل الحركة ، حركات الشخصيات ، ويتخلله من وقت إلى آخر جملة قصيرة وصفية أو تلخيصية من شاكلة : « وقد كادت تطول المناقشة لو لم يتدخل حنفي أفندي » .

ثم تأتى بضعة أسطر تلخص ما جرى . ونعود من جديد إلى مشهد حوار منقول بأسلوب غير مباشر ، ابتداء من « سأل عبده عن الخبر » حيث شرح الحركة ، ثم يتحول إلى مشهد منقول بأسلوب مباشر حتى نهاية القسم الأول من الفصل .

نتوقف عند هذا الحد نجيباً للإطراب والتكرار ، ونترك للقارئ أن يحلل بنفسه ما تبقى من الفصل ، وفقاً لنفس المعايير ، فلا شك أنه واجد فيه العناصر نفسها ، إلا أنه يبقى علينا أن نلاحظ أن نسبة الحوار المنقول بأسلوب مباشر ستكون أقل ، ونسبة التلخيص والوصف الداخلي أكبر بعض الشيء . غير أن ذلك لن يغير شيئاً من البنية العامة للفصل ، التي أردنا التنبيه إليها . كما أن هذا الفصل ليس بدعاً بين الفصول الأخرى ، بل إنه يمثلها خير تمثيل ، أو على الأقل ، يمثل معدها تمثيلاً صحيحاً ؛ إذ قد تفاوتت النسب بطبيعة الحال من فصل إلى آخر . هذه الظاهرة إذ تعم على الفصول كافة ، تضمنى على الرواية سمة المسرحية . غير أن هذه المسرحية تتسم بصفات أخرى تميزها عن المسرحية العادية ، لتجعل منها مسرحاً متفاقماً .

٢ - المسرحية المتفاقمة :

يتفاقم الشكل المسرحي في هذه الرواية ، إذ ينعكس في التلخيص ويشيع فيه ، فيأتى حيناً مسرحاً مركباً ، وحيناً آخر مسرحاً متعدداً .

(١) المسرح المركب :

الحدث المسرحي عادة ، شأن اللغة دائماً ، ينسب في زمن متسلسل بلا هوادة من قبل إلى بعد . وعندما يطرأ ما يحتاج إلى توضيح بالعودة إلى التاريخ ، يلجأ عادة إلى ما يسمى في لغة السينما بالـ « فلاش باك » . والروائي عندما يجابه مثل هذا الوضع يحتال عليه بما يعادل الـ « فلاش باك » ، وكثيراً ما يكون ملخصاً (تحدثنا عن « تلخيص ») فتأتى الرواية متداخلة الزمن . وهذا ما يطالعنا في عودة الروح . إن ما يميز الـ « فلاش باك » هنا هو أنه يتطعم على مشهد مسرحي فينسط هو بدوره على شكل مشهد مسرحي حين كنا نتوقع عادة ملخصاً سريعاً . ذلك أمر يتكرر في الرواية لإلقاء ضوء على حدث يرد ذكره في معرض الرواية . مثال ذلك قصة حنفي مع الشاب المتقدم لخطبة زنوبة (١ ، ١٨) ، أو قصة سليم مع الست الشامية (١ ، ٣٢) ، وقصص أخرى كثيرة ، نكتفى منها هنا بالثانية .

بواقع لا نقوى على تفسيره أو تحويله أو تعديده فتجاوزته بتحويل علاقاتها معه . ويتم ذلك بواسطة اللغة . ويكون اللغة المستعملة في هذه الظروف هي لغة الكلام وحدها . وهذا جانب آخر يؤكد أن هذه اللغة علائقية أولاً ، أي تماسية .

لغة الكلام إذن لغة علائقية قبل كل شيء . علاقة بين الشخصيات ، وبخاصة بين أفراد « الشعب » (وهي الأساسية ؛ فيها تستمر الرواية وتتطور كما سوف نرى) ، وبين أفراد « الشعب » وسنية (وهي العلاقة المطلقة تكمل العلاقة الأولى وتتوجها) ، وبين أفراد « الشعب » والحياة (وهي علاقة تدل على فلسفة في الوجود ، وتؤكد أن المهم هو العلاقة) . إنها « علائقية قبل كل شيء » ولكنها ليست « علائقية ليس إلا » ، وإلا لامتنع التفاهم وانقطع الحوار ، ومعه العلاقة ، بعد فترة قصيرة . فالوظائف الأخرى ، وبخاصة الإحالية منها ، متواجدة فيها بقسط من الأقساط ، وإن بقى القسط الأكبر من نصيب الوظيفة الأولى . غير أن هذه الميزة اللغوية لا تبقى مفردة ؛ إذ لها ، على المستويات الأخرى ما يقابلها . ونكتفى هنا منها بمستوى العناصر الفنية الروائية ؛ ففيه ينعكس ما أسميناه « المسرحانية » ، ويأتى مقابلاً لهذه الوظيفة وداعماً لها .

II - المسرحانية :

المسرحية قوامها المشهد المؤلف من الحوار ولغة الجسد في مساحة معينة . أما الرواية فتتجمع إلى المشهد ، كما سبق أن ذكرنا ، الوصف والتلخيص (٢٠) ، وتتراكب فيها هذه الأقسام بنسب تتراوح من رواية إلى أخرى . كما أن المشهد نفسه يختلف من إحداها إلى الأخرى وفقاً لطول الحوار وقصره ، ولطريقة نقله بالأسلوب المباشر أو غير المباشر ، وللنسبة بينه وبين الحركة ، ولغير ذلك . فاختود بين الرواية والمسرحية ليست قاطعة مانعة ، بل متداخلة ومتبدلة . وتبعاً لذلك يبدو أن « عودة الروح » الرواية ، أقرب ما تكون إلى المسرحية ، من نواح شتى ، بل إلى مسرحية من نوع خاص ، يجعل منها مسرحية علاقات .

١ - الرواية المسرحية .

عناصر كثيرة تقرب هذه الرواية من المسرحية : منها - أولاً - أنها مبنية أساساً على المشهد الذي يستقل بالحيز الأكبر من صفحاتها ، ولا يترك للقسمين الآخرين الداخلين في تركيب الرواية إلا حيزاً ضيقاً نسبياً . فالوصف قليل جداً ، وإن وجد فلمحات سريعة . أما التلخيص فأكثر وروداً ، ولا شك ، ولكنه هو أيضاً قليل الحجم نسبة إلى المشهد . ومنها - ثانياً - أن المشهد غنى بالحوار الذي يأتى في أكثر الأحيان بالأسلوب المباشر ، وقد ينقل أحياناً بأسلوب غير مباشر ، ويبقى مجال لائق لنقل الحركة . ولنمثل على ذلك بالفصل الرابع عشر من الجزء الأول .

فبعد جملة استهلالية تدخل في باب التعليق ، وهو أبعد ما يكون عن المسرح ، تليها صفحة (من « ذلك أن زنوبة » حتى « أبوه أمال ») هي في الحقيقة مشهد . غير أن ما يخفى صفة المشهد فيها ويقربها من التلخيص هو أن الحوار يأتى فيها بأسلوب غير مباشر ، وأحياناً بأسلوب مروى (٢١) ، على نحو يزيد نسبة بعده عن نصه الحرفي الأصل . غير أنها ليست من التلخيص في شيء ؛ إذ الحوار

مسرحية حقيقية . ولا عجب بعد ذلك أن يكون نقلها إلى المسرح يسيراً جداً ، من ناحية الشكل ، وأن تنجح مسرحياً نجاحاً كبيراً^(٢٤) .

هذه المسرحانية ترتبط بلغة الكلام من أكثر من وجه . ترتبط بها أولاً إذ تحتويها ؛ ففي الحوار وحده - وهو قوام المشهد - تظهر لغة الكلام ، في حين تختفي في غيره . لكنها ترتبط بها ثانياً - وهذا هو الأهم - إذ تمثلها فتصب في مصبها ؛ تمثلها إذ إنها هي أيضاً مؤسسة على العلاقة . إنها خلق لشبكة - أو شبكات - من العلاقات في مجال محدد ، قد يتوزع مجالات بين شخصيات كثيرة تتوزع على هذه المجالات ، أو تنتقل فيما بينها . كل مسرح خلق لشبكة علاقات ؛ وإذا «تركب» المسرح و«تعدد» - كما في هذا النص - ضج بالعلاقة ، وتأسس عليها . فالعلاقات هي المسيطرة في لغة الكلام كما في الشكل الروائي المتسم بالمسرحانية . وتتحكم سيطرة العلاقات ، إذ يجتمع منبعها العلاقات في وحدة تامة عندما تلتقي المسرحانية ولغة الكلام . وقد كان بالإمكان - مثلاً - تصور مسرح يسيطر عليه حوار لا يتسم بالعلاقات ، كالحوار الذهني ، كما في تمثيلات سارتر ، أو في تمثيل الحكيم نفسه . فهل من منكر بعد أن الحجر الأساسي في هذه الرواية هي العلاقة ؟ وماذا بعدها ؟

ثانياً : لغة القراءة والتسطح

ماذا بعد العلاقة ؟ لا شيء ! لا شيء ؟ بلى ، توضيحها وتعميمها ، عبر لغة القراءة المنعكسة في بنية اللغة سرداً ، وفي بنية الرواية تسطيحاً .

١ - لغة القراءة والسرد :

هي تلك اللغة المتميزة عن لغة الحوار المباشر (لغة الكلام) ، وعن اللغة المتأنقة ، لغة الإنشاء الأدبي (لغة الكتابة) . وحدودها أنها تلك اللغة الواردة على لسان الراوي سرداً ودون تعليق . ولا شك أنها تستغرق القسم الأكبر من النص .

١ - حيزها :

يدخل في هذه اللغة أساساً نقل الحركة ، وأكثر الوصف ، والملمخ ، والحوار غير المباشر ، وكلها مفاهيم سبق شرحها ، ونكتفي الآن بالتمثيل على كل منها . فمثال الحركة هذه الفقرة الواردة بعد حوار (١ ، ١٢٩) :

« فابتسمت سنية متخاجلة ، ونظرت إلى زنوبة وإلى محسن بجوارها نظرة سريعة غير واعية وقد احمر وجهها ... وهمست لزنوبة »

هذه الفقرة تنقل إلى القارئ ما يراه مشاهد المسرح مباشرة بعينه . إنها الحركة التي تكون ، مع الحوار ، المشهد . أما الوصف فتراه في مقطع كهذا (١ ، ١٤١) :

« ولم تكن سنية في هذا الحال من الخجل والحياء والرهبة ؛ فمع أنها فتاة في السابعة عشرة من عمرها ، أي تكبر محسن بنحو عامين فقط ، فتد - كانت أربط جاشاً ، وكانت كالمرأة في كل ترعرعها الجسمي والمعنوي ، وإن هي أحياناً خفضت أهدابها

ها نحن في مشهد يجمع أغلبية أفراد « الشعب » ، يجري فيه حوار بين سليم وعبد ، يرد فيه تلميح إلى « سوابق » ، و« مسألة واحدة شامية » ، فيرفع المشهد الأول ، أو - بالأحرى - يجمد مؤقتاً ، فكان الشخصيات تجمدت في مكانها ، ريثما يمر الحدث الملمح إليه ، ثم يستأنف المشهد الأول من حيث توقف ، وكان شيئاً لم يطرأ . غير أن الحدث الملمح إليه يدور هو أيضاً على شكل مشهد ؛ فيؤق أولاً بتلخيص لما جرى ، ثم شرح لحركات المشهد وبعض الوصف ، ثم يؤق بالحوار بأسلوب مباشر . وهكذا يأتي هذا المشهد وكأنه مشهد في مشهد ؛ مسرح في مسرح ؛ مسرح من الدرجة الثانية ، أو مسرح مركب .

وإذا كان المسرح المركب يتألف هنا من مشهد قصير متضمن في فصل واحد ، وكأنه استطراد لا يملأ من الزمن الحاضر بالنسبة للشخصيات إلا طريقة عين أو مرور خاطر ، فإنه يأتي أحياناً مشهداً طويلاً يتوقف فيه زمن المسرح الأول ريثما ينتهي المسرح الثاني . هذه هي الحال في الفصل التاسع من الجزء الأول ، حيث يسرد محسن سيرته مع الأسطى شخلم . يشوق المشهد الأول في نهاية الفصل الثامن ، ويمر الزمن عارضاً المشهد الثاني ، ثم يستأنف المشهد الأول في الفصل العاشر : « مر الوقت دون أن يشعر ... » . هذا المشهد من المسرح المركب يتميز عن المشهد السابق بأنه مسرح مركب بالنسبة إلى القارئ والشخصيات أيضاً ، في حين يبقى المشهد السابق مسرحاً مركباً بالنسبة إلى القارئ فقط . والمهم أن المسرح في الحالتين مركب .

(ب) المسرح المتعدد :

اختلف زمن المشهد فكان المسرح مركباً ؛ وقد يتوزع مكانه ، على قرب ، فيكون المسرح متعدداً . تجرى فيه مشاهد مختلفة - وإن تكاملت - في أمكنة مميزة - وإن تقاربت - في آن واحد . مثال ذلك الفصل الثالث من الجزء الأول .

يبدأ الفصل بمشهد يدور على رصيف مقهى المعلم شحاته ، قوامه سليم ، ثم يظهر بموازاته مشهد آخر في داخل المقهى ، يجمع بين الزبائن والمهريج والمعلم شحاته الموزع بين المشهدين . ولا يفتأ أن يظهر بموازاته ، أيضاً ، مشهد ثالث على الرصيف وإن كان مشهد مراقبة ، يتكون من مصطفي الناظر - متسلماً - إلى المشهد الأول ، ثم مشهد رابع ، هو مشهد تلك المرأة في نافذة المنزل رقم ٣٥ - أي منزل « الشعب » . وقد نرى أن هناك مشهداً خامساً لا حركة فيه ، هو شرفة منزل الدكتور حلمي . ثم ينتقل المشهد الأول من الرصيف إلى أمام منزل « الشعب » ، قبل أن ندخل في مشهد آخر مغاير تماماً . المهم في هذا القسم الأول من الفصل ، أن هذه المشاهد المتعددة تدور متزامنة في أماكن مختلفة ، إلا أنها متماسة بل متصل بعضها ببعض ، إذ تنتقل بعض الشخصيات من أحدها إلى الآخر جسدياً ، أو ، على الأقل ، عن طريق المشاهدة والسمع . إنه مسرح وحيد الزمن ، غير أنه متعدد المكان . وإذا كان هذا المثال يصوره أحسن تصوير فإنه لا يكاد يغيب من فصل من الفصول حتى يعود إلى الظهور مرة أخرى^(٢٥) .

الرواية التي تتسم بالمسرحانية هي رواية يغلب عليها المشهد دون الوصف والتلخيص ، ثم يتعقد المشهد فيتركب ويتعدد ، حتى لكأنها

الساعة المطلوبة فترفع رأسها وترشق نظرة واحدة ... تكون هي كل شيء ... »

وإذا كانت الخطورة هنا طويلة بعض الشيء فلأنها تمس رمزاً أساسياً في الرواية ، أي سنية . أما في غير موضع فإنها تقصر إلى حد كبير . أما الحوار الآتي بلغة القراءة فهو فكري أو قصصي . أما الفكري فيقتصر على حوار الخبيرين الأجنيين ، وموقعه خاص ؛ إذ إنه كلام الراوي نفسه ، وذلك على مستويين : فهو كلام الراوي بما أن الخبيرين أجنيين ولا يبدو أنهما يتكلمان العربية ؛ وفرضاً أنهما يفعلان فالكلام يبقى للراوي ، لأنه كلام لا يدخل في نسيج النص ، بل هو كلام مقحم عليه لغرض سيتضح فيما بعد . ولا عجب والحالة هذه أن تكون لغة هذا الكلام في كثير من الأحيان انفعالية ، على نحو يدخله في لغة الكتابة .

أما الحوار القصصي فنراه في قصص كل من الدكتور حلمي عن السودان ، وقصص محسن عن الست شخلم . ويأتي هذا القصص قصة ضمن القصة الرئيسية ، ويحل فيه الراوي محل الشخصيات ، فيأتي قصصاً بأسلوب غير مباشر : يستهل النص بـ « إن » ثم يتابع بصيغة الغائب بدل المتكلم . وقد رأينا فيما سبق أنه مرتبط عضوياً بلغة الكلام التي تؤطره ويكملها .

وتتألف لغة القراءة من هذه العناصر التي تحتل ما يقارب ثلثي النص . فما مميزات ؟

٢ - طبيعتها

لتجاوز الفرق البادي لأول وهلة بين هذه اللغة ولغة الكلام ، أي الفرق بين الفصحي والعامية ، فهو لا يحيل في ذاته إلى الوظيفة اللغوية التي ألمحنا إليها في القسم الأول ، بل إلى المستوى اللغوي . وكل مستوى لغوي قد يتضمن مبدئياً الوظائف كافة . وعندئذ نجد فرقا آخر أساسياً ، يتمثل في كون هذه اللغة لا تتسم مطلقاً بغلبة الوظيفة التماسية ، كما في لغة الكلام ؛ إذ إنها تؤكد أولاً المضمون لا التواصل . وإذا عاد القارئ إلى النصوص التي أوردناها للمس أن الراوي يعني أولاً أن ينقل إليه معلومات من خلال الوصف ، كما هو الشأن في الحوار غير المباشر والمخلص . وإذا كان التعليق ينقل رأياً يريته الراوي ، أو فكرة تحول في خاطره ، فإن هذا النقل أيضاً لا يتعدى كونه نقلاً لأمر ما ؛ لمعلومة ما (٢ ، ٤٠) :

« فأجابهم محسن أن هذا ليس السبب . »

« فإذا بصوت فلاح يعلو . »

« ومضوا يتحدثون بأحاديثهم الساذجة .. كلما فرغ أحدهم من فتجان تقدم به إلى البكرج . »

هل في هذا كله إلا نقل خبر ؟ ليس فيه تأكيد خاص للمخاطب ولا للمتكلم (بلغة انفعالية) ولا للأداة (التأني) وللتواصل نفسه ، بل للرسالة المنقولة نفسها . إنها لغة تحيل المضمون وتخفي ؛ إنها لغة إحيائية .

غير أن الإحيائية قد تتسم برؤى مختلفة . والواضح أن الرؤية هنا خارجية ، وإن صادف أن تعمقت فبقي وكأنها خارجية . فهي خارجية في أغلب الأحيان وفي كل العناصر المذكورة سابقاً . فالوصف أكثره خارجي ، والحركة تنقل كما هي دون أن تؤول ، والحوار الآتي

الطويلة الجميلة وهي تكلم محسن . وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية في الأنوثة ... فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع .

ففيه وصف خارجي وأحياناً داخل لسنية ، ولكن الوصف نادراً ما يأتي على هذا النحو منبسطاً وأفياً ، بل أكثر ما يأتي جلاً سريعة في معرض نقل الحركة (٢ ، ١٥٨) :

« ولم يتم جلسته ؛ لأن سنية - على ضعفها وهي مغمضة العينين ورأسها على صدر أمها - أخذت ... »

واضح أن الوصف يمتد على المقطع الاعتراضي القصير بين الوصلتين .

وأما الحوار غير المباشر ، أو - بتعبير أصح - الحوار الآتي بأسلوب غير مباشر ، فهو نوعان : حوار بين شخصين أو أكثر ؛ ومناجاة داخلية (ما يسمى بالمونولوج) . أما النوع الأول فنراه في ما يقوله ميروك ويجري على لسان الراوي : (٢ ، ١١٨) :

« إن زنوبة استشارت في هذه الوصفة « أشهر عالم » ، وإنها مجربة ولا خوف من القشل ، وإذا لم يمت مصطفى بعد ثلاثة أيام فإن العالم صاحب الوصفة لا يستحق أجراً ... وهو الذي اشترط ذلك على نفسه ، بعد أن أخذ فقط مبلغ رمي البياض . »

والنوع الثاني باد في الصفحة نفسها ؛ إذ يصف الراوي عبده وقد « غرق في تأمل عميق » ، وقد بدا له أن يطلعنا على ما يناجي به نفسه :

« بينما هم أسلموا أمرهم لله لم يستطيعوا عمل شيء ... إذا زنوبه لا تفتأ تعمل (...) تصبح هكذا حيواناً مفترساً . »

الحوار والمناجاة بصاغان أحياناً بأسلوب غير مباشر فيأتان ملخصين بنسب متفاوتة . وإذا كانت هذه النسبة كبيرة وقعتنا في الملخص . هذا الملخص قد يجري في الحوار ، كأن يقول : « وظلت تمزحه وتضحكه » ، كما يقع في نقل الحركة والأحداث ، كما في هذه الجملة : « مضى أسبوع كامل ولم يبد لسنية أثر في الشرفة الخشبية » (٢ ، ١٦٣) .

إن لغة القراءة تتألف أساساً من هذه العناصر التي تحتل القسم الأكبر من مساحة النص . غير أننا نجد أيضاً تحت مظاهر أخرى ، أهمها : بعض التعليق وبعض الحوار . أما التعليق فيأتي على شكل خاطرة يقحمها الراوي في النص دون أن تؤثر فيه مباشرة (١ ، ١٤١) :

« الحقيقة أن المصرية أمهر امرأة .. تدرك بالغريزة ما في النظرة الواحدة من وقع وتأثير ... لذا هي لا تنظر إلى محادثتها كثيراً ، ولا تبخس نظراتها ، ولا تقلبها جزافاً ، كما تفعل الأفرنجية الجريئة النزقة ، بل إنها تتحفظ بنظراتها ، وتحفظها بين أهدافها المرخاة ، كما يحفظ السيف في الغمد . وإلى أن تحين

أنه يحيل إلى حوار عن بعد . هذا أمر سنية بعد أن هزها نظر مصطفى إليها (٢ ، ١٣٩) :

« وأخذت تناجي نفسها في ابتهاج أولاً ، ولكنها بغتة كأنما اعترها خجل من نفسها ... »
عادت تقول متكلفة التجهم ، متصنعة الحدة والغضب :
— لماذا ينظر هذا الرجل إلى الشرفة ؟ وبأى حق وبأى جراءة وأى جسارة يستبيح هذا الشاب لنفسه النظر إليها ؟ ...
وخيل لها لو أن باستطاعتها أن تزجره وتؤنبه على ذلك !! ... »

أليس هذا المقطع كله حواراً مع مصطفى ؟ يبدأ حواراً ملخصاً جداً بعبارة « تناجي نفسها » ، ثم ينقلب حواراً أكثر انبساطاً ، فيأتى على لسان الراوى باللغة الفصحى ، برغم النقطتين والوصلة المستعملة عادة للحوار المباشر . ولكنه في كليته كلام موجه إلى مصطفى الذى يبدو وكأنه يهل من خلاله . وواضح أن هذا الحوار ، بشكليه المذكورين ، يحيل إلى الحوار الأصيل المباشر ، ويتسم بسمته الأساسية : العلائقية ، حتى وكأنه كان بود الراوى أن يورد كل أنواع الحوار بالأسلوب المباشر وبلغة الكلام ، لو لم يخش الإطناب وما يستتبعه من سأم . فالأسلوب مسرحى صميم . هكذا تمتد العلائقية إلى القطاعات الأخرى من الرواية .

وهناك الحوار القصصى — وقد مر ذكره — ، فله معنى تابع من مضمونه ، سوف نقف عنده في معرض الحديث عن الحدث . وقد أشرنا فيما سبق إلى أن له علاقة عضوية بلغة الكلام ، ومن ثم بالعلائقية ، ونشير الآن إلى أن له جانباً آخر يؤكد علائقيته ، هو نوعه . فهل القصص ، قديماً وحديثاً ، إلا وسيلة وذريعة للاجتماع ، وإقامة علاقة ما بين المستمعين عبر القصص والقصص ؟ علاقة مجانية ، وبمجرد علاقة ، بمجرد الحضور ؟ أليس القصص هو العلاقة المثل لأنه العلاقة الأكثر مجانية ؟

فهل استبان الآن أن لغة القراءة إن هي إلا وسيلة لدعم اللغة الأولى ، لغة الكلام ، وتعميمها ؟ وما يؤكد ذلك أن هذه المهمة الملقاة على لغة القراءة تنعكس في بنية الرواية ، أو في قسمها الوارد في هذه اللغة ، فيضطلع بها هو كذلك .

II - التسطيع :

تنعكس في بنية الرواية على الشخصيات وعلى الحدث : على الشخصيات دعماً للعلاقة ، وعلى الحدث تعميماً له .

١ - الشخصيات :

تعج « عودة الروح » بالشخصيات ؛ فمنها ما يرافق الحدث برمته ، ومنها ما لا يكاد يبدو حتى يختفى . فما الأدوار التى يضطلع بها ؟

(١) تصنيفها :

يرى بورنوف في كتابه « عالم الرواية »^(٢٦) أن الشخصيات تصنف ، باعتبار الدور الذى تقوم به ، في أربع : المحرك للحدث ،

بأسلوب غير مباشر كثيراً ما يقترب من الحوار المباشر المتميز بالتماسية ، وهذه علاقة خارجية . ونبادر إلى تصحيح هذا القول فنضيف : إن الرؤية خارجية دون أن تكون خارجية ؛ فالوقوف عند الإحساس الداخلى ووصفه ليس نادراً ، وإنما يوحى هذا الإحساس الداخلى بالخارجية ، وذلك بسبب سطحيته . ولا أدل عليها من وصف المواطن بعمامة ، ووصف العاطفة ونشوتها في قلوب « الشعب » تجاه سنية أو تجاه « الزعيم المنفى وراء البحار » ، بشكل خاص ؛ وهما الحدثان الأهمان في الرواية . تلك هى طبيعة لغة القراءة ، فإلى أى شىء تشير ؟

٣ - دورها :

قد تشير إلى أن هدفها ليس فيها بل خارجاً عنها ، أو — بتعبير آخر — إلى أنها ليست المركز الرئيسى في النص بل إنها تصب في هذا المركز وتؤول إليه . ويشى بذلك أنها لا تضيف بعداً جديداً إلى البعد الأول البادى في لغة الكلام ، وهو العلائقية ، أو بُعد العلاقات ، بل إنها لا تعدو كونها سندا لهذا البعد وتعميماً له .

فالدعم واضح — وهذا بدهى — في وصف الحركة المواكبة للحوار المباشر ؛ إذ إن هذا النص المواكب يركز على الحوار المباشر ويفسر ملايساته وإطاره ، دون أن يضيف ، بسبب من رؤيته الخارجية ، شيئاً مهماً إليه ، بل يدعمه وكفى .

غير أنه ، على مستوى آخر ، يعمم البعد الأساسى ، العلائقية ، إذ ينقله من لغة الكلام إلى لغة الجسد . والحركة التى تنقل إلينا ليست إلا حواراً يتسم بالعلائقية . وربما بدا ذلك في مشهد معبر ، نختاره من بين مشاهد كثيرة ، وهو الوارد في الفصلين ٢٢ و ٢٣ من الجزء الثانى ، حيث تصطنع سنية الغضب والازدراء تجاه مصطفى لتنتله من خموله ، فتغلق النافذة دونه ، وتغيب (٢ ، ٢٧٧) ، ثم يواظب مصطفى على الانتظار خلال ثلاث ليال ، على شرفته ، برغم البرد ، علّه يحظى بها من جديد (٢ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩) . فقد تكون هذه الحركة أبلغ حوار . وهل فيه إلا طلب العلاقة وإن تصنع صرمها ؟ والأمر نفسه يقال عن مشهد « القلقاس » (٢ ، ٢١٨ — ٢٢٤) حيث تطلب زنوبة من مبروك أن يعكر على المحيين سمرهما في ضوء القمر ، برمبها بقشر القلقاس والكرنب . زنوبة تحاول ، عبر مبروك ، صرم علاقة لإقامة أخرى . فالحركة هنا علاقة ، والسعى إثر علاقة . وإذا كان هذان المشهدان شديدي التعبير فهناك مشاهد أخرى مشابهة ، وإن كانت أكثر اقتضاباً ، وأقل إيجاء^(٢٥) .

وإذا كانت الحركة تعميماً للعلاقة على مستوى الجسد فالعلاقة تعمم ، على مستوى اللغة ، بأساليب أخرى . ويبدو ذلك في الحوار الوارد بأسلوب غير مباشر ، وفي القصص ، وهما العنصران اللذان يستغرقان معظم لغة القراءة . وقد سبق أن رأينا أن هذا الحوار قد يكون حواراً بين شخصين أو أكثر ، أو مناجاة داخلية . وقد اتضح لنا أن الحوار في الحالة الأولى ليس إلا ملخصاً للحوار المباشر ؛ فهو لا يختلف عنه ، لا في المضمون ولا في المرمى ، وكأنه لم يأت بهذه الصيغة إلا تجنباً للإطناب ، بما أن الحوار المباشر يستغرق مساحة أكبر من النص . ويتج عن ذلك أن الحوار غير المباشر هذا يعمم الحوار المباشر على الحالات الأخرى . أما في حالة المناجاة فالحوار أيضاً علاقة ؛ إذ إنه نادراً ما يكون مناجاة ذاتية فردية محضة ، وأكثر حالاته

والعنصر التزييني ، ولسان الحال ، والكائن الإنساني . فالأول لا دور له إلا تحريك الحدث ؛ والثاني يضيف طابعاً زاهياً على الرواية ؛ والثالث ينطق بلسان - أو بأحد السنة - المؤلف ، وكلهم يقعون في هذا الدور الأحادي الجانب ، فلا يحتاجون إلى عمق إنساني . والكائن الإنساني وحده يمثل دور الشخصية الحية المتعددة الأبعاد ، الغنية الخفايا ، المعقدة الجوانب ، بتعدد الإنسان الواقعي وغناه وتعقيدته . فما الحال في « عودة الروح » ؟

لا يختلف اثنان على أن شخصيتي الأثرى الفرنسي ومهندس الري الإنكليزي تضطلعان بدور لسان الحال ، ويتعبيران أدق بدور لسان حال ونقيضه . فالأول يدافع عن الشعب ويتغنى بمزاياه ؛ والثاني يشكك فيها ؛ ورب شك أسلوب من نفى . وكلاهما يتقلان أفكاراً ونقيضها ؛ ويختفيان في الزحام دون أن يؤثر في حركة الحدث ، ودون أن يفصحا عن أي جانب خاص في حياتهما . وتدخل في هذا الباب أيضاً شخصية التاجر المتحدث ، في القطار ، عما بين المصريين من روابط رحم تفتقر إليها أوروبا ، وكذلك شخصية « الأفندي » الذي يفسر كلمة « مسلمين » في عبارة « كلنا مسلمين » .

غير أن معظم الشخصيات تنطوي تحت دور « عنصر تزييني » . هذه هي حال الشخصيات البادية في مشاهد : المقهى ، الحياة في الريف ، الحوار في القطار ، الأحياء الشعبية ، رقة زنوبة ، وكذلك عائلة سنية ، وشخصيات قصص محسن . هذه كلها شخصيات لا حقيقة لها ولا تأثير في الحدث ، تأتي بحركة ثانوية تضيف نكهة خاصة ، طابعاً محلياً ، سمة واقعية ، أو إحالة إلى واقع اجتماعي معين ؛ وتختفي فيما تستمر الرواية . ولست نستخلص من ذلك أنه ليس للمشاهد التي تبدو فيها تلك الشخصيات أية أهمية ؛ فسوف نتحدث عن هذا الجانب في معرض حديثنا عن الحدث ، وإنما نقول إن الأهمية للمشاهد لا للشخصية .

تبقى بعض الشخصيات متمثلة في أفراد « الشعب » : سنية ، ومصطفى ، و « الزعيم المنفى وراء البحار » . هذه الشخصيات تتدرج في التأثير على الحدث ، وفي البعد الإنساني . لكن بأي دور تضطلع ؟ دور المحرك للحدث البسيط ؟ أو دور الكائن الإنساني المتشعب ؟ سؤال لا جواب عنه إلا بدراسة الشخصيات الرئيسية .

(ب) الشخصيات الرئيسية :

تبدو الشخصيات الرئيسية للقارئ العجولان وكأنها متميزة ؛ فحنفي ، في أماته وخموله وفكاهته ، غير سليم في جرأته وميله إلى المغازلة ؛ هذا غير زنوبة في سذاجتها وإيمانها بالسحر ، ووسوستها بالعريس ، وحساباتها الكثيرة ؛ وهذه غير مبروك بسذاجته الوديمة ، ولا تشاركه إلا جهله ؛ وكلهم غير محسن في تواضعه وذكائه وحساسيته ، وهذا غير سنية في جاذبيتها وجمالها وغنجها . . . كما أن حياة « الشعب » غير حياة سنية ومصطفى ، اجتماعياً ومادياً وثقافياً . و « الشعب » نفسه ليس واحداً ؛ فحياة محسن في الريف بين ذويه غير حياته وحياتهم في القاهرة . مزايا مختلفة تسم هذه الشخصيات فتبدو كأنها تميزها بعضها عن بعضها . ولكن . ببعض التعمق ، يتضح للباحث أن هذه المزايا ليست بمميزات بقدر ما هي مشبهات . فهذا الاختلاف البادي في الطباع أو في المستوى الثقافي أو الاجتماعي أو

المادى لا يرسم فعلاً شخصيات متباينة ؛ وذلك لسببين رئيسيين : الأول هو أن هذه المزايا المختلفة لا بعد لها ولا عمق ، تبقى سطحية . قد تقيم بعض التمايز بين الأشخاص للإيجاء بصورة واقعية عن المجتمع ، ولكن دون أن تبرز إنساناً متكاملًا بكل حاجاته المتنوعة ، ونوازعه وتناقضاته . إنها تمس قشرة رقيقة من هذه كلها ، من الشخص الإنساني . أما السبب الثاني ، وهو متمم للأول ، فهو أن هذه الشخصيات توحيها ميزة واحدة أساسية ، يبقى حيالها اختلاف المزايا باهتاً لا حول فيه ؛ ألا وهو الإحساس . الإحساس هو القلب الوحيد الذي صبت فيه الشخصيات كافة . كلها إحساس ، بل إحساس موحد ووحد بالآخر ؛ بالعلاقة مع الآخر . فالرجال من « الشعب » يسعون بقضهم وقضيتهم شطر سنية ؛ وأما زنوبة فتسعى شطر مصطفى ؛ وهذا الأخير شطر سنية ، التي تبادلته الإحساس دون أن تعلم بعض العلاقة بمحسن . وكلهم يتبدلون ، قليلاً أو كثيراً ، عندما يبدأون يشعرون بهذا الإحساس . فمبروك يكشف التأني ، وزنوبة النسخ حول مصطفى ، وأفراد « الشعب » الحاجة إلى الانفراد . أما مصطفى فينسى ما هو فيه ، ويجعل ينظر إلى المستقبل ؛ وأما سنية فتتسى كل شيء عدا هذا الإحساس . وإذا بدا بينهم فرق في هذا المجال فلا يمس إلا الكم . إنهم يشتركون في القلب وإن اختلفوا في حجمه ؛ فهم لذلك شخصيات متجانسة أحادية البعد .

هذا الإحساس هو الطاغى ؛ يسيطر على كل شيء فكانه يملك في الفراغ ؛ لا جسد يطالب باحتياجاته أو يلجى غرائزه ؛ ولا عقل يعمل الفكر ويتغذى بالثقافة ؛ ولا روح - برغم عنوان الكتاب - تستدعي إيماناً ما ، ولا ماضى شخصياً يصوغها وتتأثر به . صحيح أن الحديث يدور أحياناً عن الطعام ؛ ورك الوزة الذي يقدم « للشعب » ؛ الوليمة التي تقدم للخيرين ؛ وعن اللبوس ؛ بلذة محسن ؛ نظارات مبروك ؛ وغير ذلك من احتياجات الجسد . لكن ألا يبقى هذا الحديث سطحيًا ، وبنفا متفرقة ، أو مشهداً تزيينياً ، أو ذريعة لتأكيد البعد الأساسي ، أي العلاقة والإحساس بهذه العلاقة ؟ وهل يظهر بعد جسدي واضح لأي من هؤلاء ؟

وصحيح أن الشخصيات تفكر ؛ فأكثرها مثقف ، ويهتم بالثقافة ؛ وبعضها يفكر في أمور حياته ومستقبله (مصطفى . .) . ولكن هل هذا ما يعد تفكيراً ؟ والشخصان الوحيدان اللذان يعالجان قضايا فكرية حقيقية هما الخيران ، وقد مررنا أنهما لا يعدان من الشخصيات الرئيسية . ويكاد الفكر ، والحالة هذه ، أن يكون معدوماً ، إلا ما انصب منه في العلاقة والإحساس .

وصحيح أن الميدان الأخلاقي والديني قد يظهر أحياناً . فهذا سليم يشتر من الرقية التي ترمع زنوبة ، بواسطتها ، أن تتخلص من منافستها سنية ، أو من معشوقها الذي لا يبادلها العشق . وهذه زنوبة تؤمن بالسحر ، وتستشفع الأولياء لتنفيذ مآربها . لكن هل تتعدى هذه الظواهر مستوى رقيقاً من الموضوع ؟ وهل تصب في غير باب الإحساس ؟

وصحيح أن هناك لمحات ذكية في تحليل نوازع القلب ؛ منها تأويل محسن لمعان الرسالة التي تلقاها من زنوبة وهو في القرية ، وما أضفاه عليها من رغبات (٢ ، ١٦) ؛ ومنها اغتمام محسن نفسه لموقف سنية ،

وغم قاتل ، وما هي إلا صورة لعلاقة أخرى سوف تجمعهم في الثورة وفي السجن ، وهي العلاقة بالزعيم المنفى ، وتجعلهم يستعذبون المهالك في سبيله . وفي هذه الحركة تصب أيضاً علاقة مصطفى بسنية . أما سنية فهي دافع الحركة بشكل عام ، تستثيرها عند معظم الآخرين ، ثم تدخل فيها كما يدخل فيها أيضاً الزعيم المنفى ، الذي ما كان لينفى لولا ذلك . موقفها على حدود الموقف الإنساني القصوى ؛ غير أنها في علاقة .

إنهم جميعاً يدخلون في هذه العلاقة ، بل وجودهم هو وجود هذه العلاقة على مختلف درجاتها ، ولا يبدو أن لهم كياناتاً خارجاً عنها . العلاقة هي كيانهم . هم الشخصيات العلاقة . هم الشخصيات التي ترتبط بالحدث ؛ وهذا أيضاً نوع من العلاقة .

٢ - الحدث :

أول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو أن الحدث فيها متقطع متسلسل في آن واحد . فهو متسلسل لأنه يتبع انسياب الزمن خطياً ، إلا في موضعين ، حيث يأتي السرد مقحماً بشكل قصصي ، وهما موضعاً القصص المشار إليها سابقاً ، وفيهما يتوقف الحدث الرئيس ويجري القلم . كما أن هناك التفاتات سريعة إلى الماضي لتوضيح بعض وجوه الحاضر ؛ ومنها ما يروي عن سليم (١ ، ٣٢) وزنوبة (١ ، ١٧) وعسن . وهنا أيضاً يتوقف الحدث ريثما يتضح جانب يثيره السياق ، وكأن ما سرد استطراد بسيط . وهذا تبقى السمة الغالبة على الحدث هي التسلسلية . إنه حدث متسلسل ، إلا أنه متقطع . وهو متقطع لأنه متشعب المحاور .

(أ) المحاور :

إنه متشعب المحاور بل متوازيها . والمحاور ثلاثة : أولها سنية ؛ وثانيها الزعيم المنفى ؛ وثالثها الحياة الاجتماعية في مصر ، حضرها وريفها . ولا شك أن الأول هو الذي يحتل المساحة الكبرى من النص ، ويستغرق معظم الشخصيات الرئيسة في جل أوقاتها ، وفيه يبرز نشوء الإحساس عند « الشعب » تجاه سنية ، إحساساً كانوا يفقدونه دون أن يدروا به ، ثم إحباطه . كما يبرز إحباط إحساس آخر ، عند زنوبة ، وتحقيق آخر عند سنية ومصطفى .

غير أن العلاقة التي تحقق هنا تصادف ، بشكل عجيب ، محورا آخر يستقطبها على مدى الصفحات الأخيرة من الرواية (ثورة مصر) ، فينتقل الإحساس المحبط من محور إلى آخر . ولا يربط بين المحورين خارجياً إلا التسلسل الزمني . انتقال من محور إلى آخر : قطيعة أولى .

أما القطيعة الثانية فتتم بين المحور الأول والأحداث التي تتمحور على الحياة الاجتماعية المتبلورة في بعض مشاهد تبدو ثانوية : مشهد المقهى حيث يتحلق الحضور حول المهرج (١ ، ٤٩) ، ومشهد ترقب الدخول إلى مقر الشيخ سمحان (١ ، ٦٥) ، ومشهد حفلات الست شخلع (١ ، ١٤٦) ، ومشهد الحديث في ديوان القطار (٢ ، ٣) ، ومشهد الفلاحين حول الشاي أو المحصول (٢ ، ٣٩) . . . إن ما يجمع هذه المشاهد إلى بعضها البعض هو الموضوع الواحد : الحياة الاجتماعية . إنه محورها . غير أنه متقطع داخلياً ، فلا اتصال زمنياً بين المشاهد ، وثبات في الشخصيات التي تتغير في كل مشهد . ثم إن صلته بالمحور الأول كذلك صلة انقطاع زمني : يتوازيان زمنياً فلا

وانعكاس ذلك على درسه (٢ ، ١٠٠) ؛ ومنها موقف مصطفى بعد أن غابت سنية وظنها لن تعود (٢ ، ١٦٣) ، وكيف حملته على امتهان عمل غير الوظيفة (٢ ، ١٢٧) . ولكن هل في هذا كله تحليل حقيقي للنفس وتناقضاتها ؟ وهل يمس ذلك إلا جانب الإحساس في الإنسان ؟

لا جسد ؛ لا عقل ؛ لا روح ولا نفسية . يبقى البعد الواحد الوحيد : الإحساس . بعد وحيد ، فشخصيات أحادية البعد ومسطحة . إن هذا البعد نفسه لا عمق له . إنه إحساس جارف يحور ما قبله ، ويخلق رؤية جديدة ، وموقفاً جديداً . مصطفى ينفر من وحدته ، و« الشعب » يثور على حياته الجماعية ويحلم بحيز فردي ، وعسن يتجلى إذ يحس به ، ويحمد حتى الذبول إذ يأس من تحقيقه . غير أن هذا التأثير يبدو صيبانياً غير مقنع ؛ لأنه صاعق واعتباطي . صاعق لأنه ينقض عليك . وعلى الشخصية - انقضاض الصاعقة من حيث لا تعلم ؛ فلا مبررات ولا مقدمات ولا تعليل ، بل طفرة . ولا يغيب عن بالنا أن الحب الصاعق له وجود ، وأنه طالما ألهم الأدب . هذا حق ، ولكن هل يمكن أن يصعق الجميع ويؤدي بهم إلى المصير نفسه ؟ فأفراد « الشعب » يصعقون جميعاً بشكل تلقائي ويشولون إلى الحال نفسه . وفي الوقت نفسه تقريباً تصعق زنوبة ومصطفى وسنية . فكيف يفسر هذا الموقف الاعتباطي إلا بضرورة الرواية ؟

البعد الواحد ، الإحساس ، يزرع في تربة ضحلة ، فيثمر عند الجميع ارتكاساً سريعاً ، ولا ينشأ عنه أي تناقض رئيسي ، بل يؤدي إلى اتجاه جديد كل الجدة . وهل يحصل ذلك إلا لشخصية لا تاريخ لها ؟ والواقع أن هذه الشخصيات لا تاريخ لها ، بالرغم من بعض التلميحات إلى ماضي بعضها ؛ بل لها تاريخ ، وتاريخها إحساسها ، تبدأ عندما يبدأ .

(ج) الشخصيات العلاقة :

ما عسانا نجيب الآن عن السؤال المطروح سابقاً بشأن الشخصيات الرئيسة : أكيانات إنسانية هي أم عوامل حركة ؟ وهل لنا خيار في الجواب : إنها شخصيات متجانسة ، أحادية البعد ، مسطحة ؛ فهل يعقل أن تكون كيانات إنسانية متكاملة ؟ كلا ، وإطلاقاً ! فهي إذن عوامل حركة ، حسب تصنيف بورنوف . وأما الشخصيات التزيينية فتأتي ، بحكم تحديددها ، في سياق هذه الحركة . وأما الشخصيات لسان الحال - وسوف نتحدث عنها في القسم الثالث - فأقل ما يقال فيها أنها لا تعاكس هذه الحركة . الحركة هي الأساس ؛ فأي حركة هي ؟

بكلمة : الحركة العلاقة . الحركة الوحيدة في حياة هذه الشخصيات هي نتيجة هذا الإحساس تجاه الآخر ؛ نتيجة هذا السعي إلى العلاقة . العلاقة بين أفراد « الشعب » أولاً ؛ فهم برغم اختلاف طباعهم ، وبرغم الفروق الثقافية وحتى الاجتماعية بينهم ، يسعون إلى هذه العلاقة التي تضمهم ، ويسعدون بها ، برغم محاذيرها . وعلاقتهم بالحياة - كما رأينا سابقاً - علاقة فكاهة ، تزيج العلاقات الجدية المأساوية ، فتقوهم على تحمل الحياة وصعوباتها . ثم العلاقة بالمعشوق : زنوبة بمصطفى ؛ ثم سائر أفراد الشعب وحتى حنفي بسنية ؛ وهي العلاقة المطلقة ، التي تفجر الطاقات من فرح هادر ،

والحياة ، قد أخذ وسجن ونفى في جزيرة وسط البحار

الاجتماع واضح في هذا المقطع الذي يمثل المحور ؛ أما التطلع فقد قام مقامه التفكير بسبب المسافة القائمة . هكذا يبقى الاجتماع والتطلع هما جوهر هذا المحور وتلك المشاهد . والنموذج واحد ، ينبثق من المحور الأول ؛ فلم تعدد إذن ؟

(ج) تعميم العلاقة :

العلاقة الأساسية : اجتماع وتطلع ، أى علاقة المجتمعين فيما بينهم ، وعلاقتهم مع من يتطلعون إليه . هذه العلاقة المزدوجة تنشأ وتأخذ أبعادها القصوى عند « الشعب » . غير أن الحدث في مشاهد المتعددة يأتي ليبرهن على أن هذا « الشعب » إن هو إلا جزء من الشعب الحقيقي ، شعب مصر ، وإن هو إلا صورة منه ، بل نموذج له . فالحدث يأتي إذن تعميماً لجوهر هذا النموذج على مختلف مستويات المجتمع .

إنه يعمم على فئات السلم الاجتماعي ؛ إذ نرى المشهد نفسه في الطبقة الميسورة ، المتمثلة في من يلتف حول الدكتور حلمي للاستماع إلى قصصه ، ومنهم الطبيب والصيدلي والقانوني وباشكاتب دفترخانة المحكمة الشرعية . . . ، وفي الطبقة الوسطى « الشعب » ، وفي الطبقة الشعبية المدنية (جمهور المقهى) ، وفي طبقة الفلاحين (مشاهد الريف) . ولعل الفئة الوحيدة التي تستثنى من هذه العلاقة هي طبقة كبار الملاك ، وأكثرهم من أصل غير مصري ، لا يتورعون عن احتقار الشعب (الدة محسن التركية الأصل ، التي تحقر الفلاحين وزوجها « الفلاح ») . وربما أضيف إليها طبقة البدو ؛ فهي أيضاً دخيلة على المجتمع .

وهو يعمم كذلك على مختلف الفئات الدينية ؛ فهل إعطاء الكلام في ديوان القطار لـ « أفندي » لا حظ أحد الركاب في معصمه علامة الصليب « (٢ ، ٦) إلا لتأكيد أن « بلدنا سواء ؛ أقباط أم مسلمين . . . كلنا إخوان . . . ؟ » وهو ما يؤكد الجانب الأساسي في المشهد ، وهو أن « عاطفة الرحمة ، وطيبة القلب ، وارتباط الأئمة ، عواطف يجدها الإنسان في مصر ولا يجدها في أوروبا » . وهل تلميح محسن إلى العرس اليهودي (١ ، ١٥٤ - ١٥٥) إلا دلالة أخرى على فئة دينية أخرى يشملها أيضاً « ارتباط الأئمة » ؟

ثم هو يعمم على مختلف الأعمار ؛ فالمشهد نفسه نراه عند البالغين ، وكل من مر ذكره إلى الآن منهم وعند أولاد المدارس . إنهم يتحلقون حول محسن وينظرون إليه وهو يشرح لهم مداورة معنى الحب (١) ، ١٣٢ - ١٣٤) ، كما يتحلق البالغون حول الدكتور حلمي أو حول المحصول .

وكذلك يعمم في المكان ؛ فالمشهد نفسه يجري في المدينة (المقهى ، منزل « الشعب » ، عيادة الدكتور حلمي . .) ، وفي القطار ، وفي الريف ؛ لا فرق في المكان .

ثم يعمم في الزمن ؛ فالمشاهد التي تجري أمامنا في الحاضر ، تلتقي بالمشاهد الواردة في قصص محسن عن صباه ، في ماض قريب ، وتلك الواردة في حديث الخبيرين عن مصر الفرعونية ، في ماض سحيق (٢ ، ٥٤ - ٦٤) .

يلتقيان ولا يكتملان . أما صلته بالمحور الثالث فانقطاع تام : لا توازي ولا تسلسل . قطيعة ثانية متعددة الرجوع ؛ إلا أن هذه القطيعة بين المحاور ، وفيها ، تخفى تشابها صارخاً .

(ب) النمذجة :

إذا أردنا أن نلخص أحداث المحور الأول بمشهد لقلنا : أفراد الشعب ومصطفى يلتفون حول سنية وكلهم يرجو الوصال ، فتكون النتيجة نجاح أحدهم وإخفاق الآخرين . ولندع النتيجة ، فالأهمية في ما يسبقها : الاجتماع حول شخص محبوب . وإذا أتبع لنا أن نرسم هذا المحور في لوحة لا في مشهد متسلسل لصورنا الجميع حول سنية رانين إليها ورغبة الوصال تفور من أعينهم . أما زنوبة فترسمها عيناً على سنية ، وأخرى على مصطفى . فالعنصران الأساسيان في هذا المحور هما : الاجتماع والتطلع أو الصبو .

فإذا صح أن في هذا يتمثل جوهر المحور الأول ، ففيه أيضاً نموذج كل المشاهد الأخرى . هذا هو جمهور المقهى متحلقاً حول المهرج (١) ، (٥٠) :

« وهم دائماً ، في مجلسهم المعتاد ، ملتفون حول واحد منهم ، يظهر عليه الامتياز عليهم ، والتفوق والنبوغ في مضمار النكت والمزاح ، فهم دائبو النظر إليه » .
وما هو ذا جمهور النسوة ملتف حول باب الشيخ سمحان (١) ، (٦٥) :

« وكن كلهن مجتمعات ووجوهن إلى باب الصدر ، وقد لبثن صامتات ، يحدقن بعيونهن في ذلك الباب » .
وما هو ذا محسن والجوق متحلقين حول الأسطى شخلم (١) ، (١٤٨) :

« . . . إذ كان يجلس على الأرض مع الجوق وهو محيط بالأسطى ، وهي مرتفعة في الوسط على كرسي كبير . . . فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها » .
وهذه أيضاً حال المسافرين في ديوان القطار (٢ ، ٥) :

« وأخذ الباقون يحولون الأنظار إليه في لذة وانتباه . . . » .

وحال الفلاحين حول الجاموسة (٢ ، ١٣٤ - ١٣٥) ، وحول الشاي (٢ ، ٤٠ - ٤١) وحول المحصول (٢ ، ٣٨) :

« ونظر إليهم وكل يحمل ما حصده ويزيد به الكسوم . . . فلماذا هم ينظرون إلى المحصول المجموع باهتمام وحب » .

فالاجتماع والتطلع هما جوهر مشاهد المحور الثالث . وفيها أيضاً جوهر المحور الثاني ؛ إذ أساسه الالتفاف حول الزعيم المنفى (٢) ، (٢٤٢ - ٢٤٣) :

« ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأنفس لا تفكر إلا في شيء واحد : الرجل الذي يعبر عن إحساسها ، والذي نهض يطالب بحقوقها في الحرية » .

ذلك - تتحدد ؛ وحدها أنها تتميز عن النص المحيط بما سميناه «الكثافة» . وهذه السمة هي الرابط بينها وبين الحوار المذكور .

هذه الكثافة تسم أحياناً مقطعاً قصيراً ؛ ومثاله هذا المقطع المحصور بين «كلهم متعارفون ...» و «كأنهم لم يخلقوا لغيره» (١ ، ٤٩) ، وأحياناً مقطعاً أطول ، يمتد على أكثر من فقرة ؛ ومثاله ما يأتي في مطلع الفصل ٢٤ (٢ ، ٢٤٠ الصفحة بكاملها) . ويشمل أحياناً أخرى جملة واحدة ، كما في قوله «وكانه معبود وسط عباد مؤمنين» (١ ، ٥٠) ، أو مقطعاً من جملة ، كما في قوله «المهرج الأعظم» ، الوارد في مطلع الصفحة نفسها (١ ، ٥٠) . لكن هذه المقاطع كلها إذا جمعت طرفاً إلى طرف فإنها لا تكاد تقارب العشرين صفحة من حجم الكتاب ، فإذا أضفناها إلى الحوار تكونت لغة الكتابة بما لا يكاد يتعدى الثلاثين صفحة (٢٧) ، فتكون نسبة هذه اللغة إلى اللغتين الأنفثى الذكر نسبة ٣٠ إلى ٥٠٣ ؛ وهي نسبة ضئيلة ، ولكنها قيمة أن تغير مجرى الرواية ، نظراً لطبيعتها .

٢ - طبيعتها :

أول ما يلفت الانتباه في هذه اللغة هو أنها تقتصر على الوصف دون الحدث . فهي تصف الناس في المقهى حول المهرج ، وتصف الشعب مجتمعاً في المرض (١ ، ١٠) والطفل يرضع من العجل (٢ ، ٣٠) ، وتصف سنية بأنها إلهة الش (٢ ، ١٦٧) ، لكنها لا تدخل مباشرة في سرد الحركات ولا الأحداث . صحيح أنها تستعمل في الحوار بين الخبيرين ، غير أن ما يميز هذا الحوار عن غيره هو كونه ، هو كذلك ، لا يأتي بخبر جديد ، ولا يطلع القارئ على حدث جديد ، كما هي الحال في ألوان الحوار الأخرى ، كما أنه لا يشكل ، في بنية الرواية ، حدثاً يطور بقية الأحداث أو يضيف إليها شيئاً . إنه وصف لتاريخ مصر ، ولطبيعة مصر ، جغرافية وشعباً .

(أ) الوصف الداخلي من الخارج :

يراد لهذا الوصف أن يكون داخلياً عميقاً ؛ أن يصف الأعماق . لنقرأ (٢ ، ٦٠) :

«إني أوقن أن تلك الآلاف المؤلفة التي شيدت الأهرام ما كانت تساق كرها كما يزعم هيرودوت عن حماقة وجهل (...). نعم كانت أجسادهم تدمى ولكن ذلك كان يشعروهم بلذة خفية ، لذة الاشتراك في الألم من أجل سبب واحد» .

«إني أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة في هذا الكدح المشترك» . (٢ ، ٦١) .

فالموصوف هنا هو هذه «اللذة الخفية» بـ «الاشتراك» . وهل هذا إلا إحساس بماطفة داخلية . هذا في الحوار ، أما في المقاطع المبنوثة فنقرأ :

«وكان يرسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائي أن فكرة واحدة تجول في رؤوسهن كلهن ، وتوحدن جميعاً ، كأنهن في صلاة جمعة» . (١ ، ٦٥) .

والموصوف هنا أيضاً «فكرة توحد» . وهل هناك وصف أكثر داخلية من وصف فكرة لم يعبر عنها ؟ فالوصف إذن داخلي .

ثم يعمم أيضاً ، ربما ، على الكون بأكمله ؛ فالنشابه صارخ بين ما يربط مملكة الإنسان فيها وبينها وما يشد الحيوان بعضه إلى بعض ؛ نرى القرود في قصص الدكتور حلمي عن السودان تتصرف تصرف الإنسان نفسه .

ويعمم ، أخيراً ، في المشهد الأخير ، نهائياً على الجميع ؛ إذ تهب مصر برمتها افتداء لذلك الرجل المنفى وراء البحار (٢ ، ٢٤٣) :

«وانقلبت القاهرة رأساً على عقب ، فأغلقت الحوانيت والمقاهي والبيوت ، وقطعت المواصلات ، وسمت المظاهرات ، وقام نفس الهياج في جميع أرجاء الأقاليم والأرياف ... وإن الفلاحين لأشد هياجاً من أهل المدن في إظهار احتجاجهم وغضبهم ؛ فقد قطعوا الخطوط الحديدية لمنعوا وصول القطارات المسلحة ، وأحرقوا دور شرطة البوليس» .

وفيها يشترك أفراد الشعب كافة ، بما فيهم مبروك وحنفي وزنوبة ، وأهل مصر كافة فلا يستثنى منهم إلا كبار الملاك والأجانب ، وكذلك بعض المسيحيين ؛ إذ نرى سنية ومصطفى وعائلتهما لا يهتمون إلا بأمر الخطبة ، ولا يرون في شاغل الناس إلا عائلاً يؤخر تحقيق أهدافهم : الخطبة (٢ ، ٢٤٧) وهذا جانب غريب في الرواية ، إلا أنه لا يخفى الحدث الأهم ، وهو اجتماع الجميع .

هكذا يبدو الحدث ذريعة ليس إلا لتعميم العلاقة الأساسية : الاجتماع والتطلع . وأما الشخصيات فالرئيسة منها مسطحة ، تقتصر على دور العلاقة ودعمها ؛ والتزيينية منها تأتي في مشاهد لا دور لها إلا تدعيم العلاقة ؛ وأما لسان الحال فصلته بالعلاقة وثيقة كما ستوف نرى . هكذا تبدولنا العلاقة جوهر بنية اللغة ، وجوهر بنية الرواية . فماذا يتبقى ؟ يتبقى للعلاقة أمر واحد .

ثالثاً : لغة الكتابة والانقطاع :

ماذا يتبقى بعد إبراز العلاقة ثم دعمها وتعميمها ؟ يتبقى تفسيرها عبر لغة الكتابة ، المنعكسة في بنية اللغة انفعالا ، وفي بنية الرواية إضافة .

لغة الكتابة أو التفسير :

هي ما تبقى من النص ؛ وبعبارة أوضح هي كل ما عدا الحوار العامي (لغة الكلام) ، والسرد ، بما فيه القصص (لغة القراءة) . والمتبقى قليل .

١ - حيزها :

تتكون هذه اللغة من مقاطع متفرقة في النص ، تصغر فتقتصر على جملة واحدة أو بعض جملة ، وتكبر فتتمد على فقرة أو أكثر ؛ ومن الحوار الدائر بين الخبيرين . وتتخلل لغة القراءة وحدها فتتوزع في جوانبها على نحو خاص ، سندرسه في حينه . وإذا كان نص الحوار المذكور يحدد المعالم ، سهل الحصر ؛ إذ يكفي لذلك العودة إلى النص (١ ، ٥٣ منذ «فقال الإنكليزي لرفيقه» حتى ٦٤) أي بمعجزة أخرى غير الأهرام ، فإن المقاطع الأخرى أصعب تحديداً . لكنها - مع

الأساليب وما يشابهها موجودة أيضا في الحوار . لتراجع بعض المقاطع منه :

« إننا لا نستطيع أن نتصور تلك العواطف التي كانت تجعل من هذا الشعب كنه فردا واحدا ، يستطيع أن يحمل على أكتافه الأحجار الهائلة عشرين عاما وهو باسم الثغر ، مبهج الفؤاد ، راض بالآلم في سبيل المعبود . إني أوقن أن تلك الآلاف المؤلفة التي شيدت الأهرام ما كانت تساق كرها ، كما يزعم هيرودوت عن حماقة وجهل . . . إغا كانت تسير إلى العمل زرافات وهي تشد تشيد المعبود ، كما يفعل أحفادهم يوم جنى المحصول . نعم كانت أجسادهم تدمى ، ولكن ذلك كان يشعروهم بلذة خفية ؛ لذة الاشتراك في الآلم من أجل سبب واحد . . . »

وكانوا ينظرون إلى الدماء تقطر من أبدانهم في سرور لا يقل عن سرورهم برؤية الخصور القانية تقدم قرايين إلى المعبود . . . هذه العاطفة ، عاطفة السرور بالآلم جماعة . . . عاطفة الصبر الجميل ، والاحتمال الباسم للأهوال من أجل سبب واحد مشترك . . . عاطفة الإيمان بالمعبود والتضحية ، والاتحاد في الآلم بغير شكوى ولا أنين . . . هذه هي قوتهم . . . (٢ ، ٥٩ - ٦٠) .

فالتكرار في المرافقات : حماقة ، جهل ، الآلاف المؤلفة ، عاطفة الآلم . . . وفي التعابير : باسم الثغر ، مبهج الفؤاد . . . وذلك الطباق أحيانا : لذة الآلم ، السرور بالآلم . . . وذلك التقابل : الدماء تقطر من الأبدان كالخصور القانية تقدم قرايين . . . ذلك كله تأكيد للغة ، وإنشائية .

لكن الإنشائية ترافقها صفة أخرى ، قد تكون هي الهدف : الانفعالية ، حسب تعبير ياكسون أيضا . والانفعالية هي تأكيد أهمية القائل ، على المتكلم . هي بروز المتكلم من خلال انسطور والكلمات ليبر عن موقفه ، عن شعوره ، عن انفعاله . وكل الأساليب المشار إليها ترمي إلى هذا الهدف . فهل تكرار « مبهج الفؤاد » بعد « باسم الثغر » إلا تدخلا من الراوي ، لفتا لانتباه القارئ إلى أهمية العبارة الأولى ؟ وهل تكرار « عاطفة » ، « آلم » ، « اتحاد » ، إلا للهدف نفسه ؟ لإبراز الأهمية التي يعلقها الراوي على هذه الكلمات ؟ وكذا يقال عن الأساليب الأخرى . لكن هناك علامات أخرى بادية في كل من الحوار والمقاطع الأخرى ، تدل على الانفعالية . منها نوع الكلمات والتعابير المستعملة ، وكلها تحيل إلى عاطفة ، لا إلى فكر : مبهج ، فؤاد ، قلب ، معبود ، آلم ، شعور ، عاطفة ، إحساس . . . ومنها كذلك الصفات الكثيرة الشديدة الوقع ، والتكررة أحيانا : [الخصور] القانية ، [الاحتمال] الباسم . . . ومنها أيضا وقف على الحوار - تأكيد الـ « أنا » : « أوقن ، أؤكد . . . » ومنها أيضا استعمال أسلوب إنشائي بدل الأسلوب الخبري ، بالاستفهام :

« هل رأيت ؟ أوجدت أفقر ؟ أسمع ؟ ألا تحزن ؟ » (٢ ، ٦٠ - ٦١) . « ولكن هل يستطيع النوم والقلب يقظان ؟ » (١ ، ١٠٧)

داخل ، إلا أنه برؤية من الخارج ، أو كما يعبر بوث^(٢٨) يتم عن مسافة كبيرة بين الراوي والشخصيات . ولنوضح قصصنا . هل هذه « اللذة الخفية » أو هذه « الفكرة » التي توحد ، تتجلى عفويا من خلال تصرفات الشخصيات المعنية أو حديثها ، أو من خلال وصف الراوي لها وصفا سابقا ، بحيث إن القارئ يتوقعها أو ، على الأقل ، يستشعرها قبل أن تذكر صراحة ، بل يستغنى بهذا التوقع أو الاستشعار عن ذكرها صراحة ؟ لا ، قطعاً لا . إن هذا الوصف يضاف إلى الوصف السابق أو السرد السابق ولا ينبع منها . إنه فعل الراوي ؛ إنه رؤية الراوي الخاصة ، تلك الرؤية التي تنشأ من خارج الشخصيات لتصف شيئا ما في داخلها . وهكذا يأتي هذا الوصف أقرب ما يكون إلى اقتحام الراوي للنص . هذا هو الوصف برؤية من الخارج ، أو البعد بين الراوي والشخصيات . إننا لواجدون في نسيج النص ما يؤكد ذلك صراحة . ففي النص الثاني المذكور آنفا نجد : « حتى ليخيل للرائي أن . . . » أي راي هو هذا ؟ أليس هو الراوي أولا ؟ أليس هو من يتخيل هذه العاطفة دون أن يستدرجها مما سبق ، ويفتحها من داخل النص ؟ وفي النص الأول نجد : « إني أوقن » ، « إني أؤكد » . فهل من حاجة بعد إلى مزيد من وضوح ؟ الـ « أنا » ، « أنا » شخصية لسان الحال ، ومن ثم « أنا » الراوي هي التي توقن وتؤكد . وبتعبير آخر ، إن موقع الراوي من الرواية في كلا الموضعين كموقع الخبيرين من تاريخ مصر .

ولعل هذه السمة في الوصف تطبع كل وصف داخلي في الرواية ، حتى ما يأتي منه خارج لغة الكتابة أو على حدودها . منه مثلا ما يذكر عن رغبة كل من محسن وعبدو وسليم المفاجئة في الانفراد بحيز مستقل (١ ، ١٠٦ ، ١ ، ٢٠٦ ، ١ ، ٢٢٢) ، وما ذكر عن حال كل من مصطفى وسنية بعد اكتشاف كل منهما للآخر (٢ ، ١٥٥ ، ١٦٥ و ١٧٨) . فهذا الشعور لا يستدرج من الداخل بشكل عفوي مقنع ، بل يقحم من الخارج .

ولعل في ذلك ما يفسر كون هذه المقاطع الوصفية لا تدخل تماما في لغة القراءة ، كما أنها لا تندرج حقيقة في لغة الكتابة ، فكأنها جسر بينهما ، أو بين الراوي المختفي وراء النص ، والراوي الذي يقتحم النص اقتحاما . وهذا الاقتحام باد في اللغة شكلا ومضمونا .

(ب) الشكل أو الانفعالية :

رأينا أن الكثافة هي السمة التي تدمغ هذه اللغة ، فإذا بالنص يستوقفك بالمعنى الأصلي ، يطلب منك التوقف . والنص الآخر المحيط به يقتصر دوره على تقديم المعنى أو الدلالة ثم يختفي ، ينسحب من بين ناظريك أو شفتيك ، وكأنه يعتذر عن إرباك تقدمك في القراءة . لا صورة ، لا تشبيه ، إلا ما ندر وخف ، وأقل ما يمكن من الأسلوبية . كتابة بيضاء ، كما يقال اليوم . أما هذا النص فعل العكس : إنه يضح بأساليب البديع والمعان ولا سيما البيان . وهذا هو مصدر كثافته . لكن كيف توظف هذه الكثافة ؟

توظف أولا في إضفاء صفة « الإنشائية » على النص ، كما يقول ياكسون^(٢٩) والإنشائية هي تأكيد آلة التواصل ، أي اللغة ، أكثر من - أو مثل - تأكيد المعنى . ومظاهر التأكيد هنا واضحة في الأمثلة المضروبة في المقدمة ، عند الحديث عن المستوى الثالث ؛ إذ يبرز التشبيه ، والتشبيه التمثيل ، والتكرار ، وانتقاء الألفاظ . . . وهذه

واحدة لقضيتها ، أن أرواحهن ذائبات في واحد ؛ في موقف ديني سام ؟ لا ، قطعاً لا ! أكثر ما يقال إنه يستشمن من الأول شيء من التضامن ، ومن الثاني شيء من الاهتمام المشترك ؛ وشتان بين المستشمن والمفسر . فهذا النص المكمل لا ينبع من النص الأول ويفتق ، بل يلقي عليه من الخارج أيضاً تفسيرا هو تفسير الراوي . ولذلك نرى هذا الراوي ، عندما تعوزه الحيلة ويخفق في إيجاد نوع من الصلة الشكلية بين الرصف والتفسير ، يلجأ إلى الشرح الذهني المباشر . فما هو ذا ، بعد أن ذكر مشهد الطفل والعجل يرضعان معا ، يتدخل مباشرة في النص : « لو أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه ... » (٢ ، ٣١) . إنه التفسير الخارجي المحض ؛ فعلا ما ينصب ؟

إنه ينصب على العلاقة التي نسجتها لغة الكلام ، ثم دعمتها وعممتها لغة القراءة ، ليعطيها الأبعاد التي شاءها هو . فإذا رأينا في لغة الكتابة وحدة متكاملة ، ودرسناها انطلاقاً من هذا المنطلق ، لترأى لنا أنها في مجملها توضح جوهر هذه العلاقة وبعمقها الأفقي والعمودي ؛ وقد نجد هذه الجوانب الثلاثة أحياناً في المقطع الواحد .

(١) جوهر العلاقة أو « القلب » :

تتكرر كلمة قلب وما يدخل في حقلها الدلالي أكثر من أية كلمة أخرى ؛ إذ يبلغ عدد ورودها أكثر من ١٥٠ مرة . صحيح أنها تتدرج في النص ، زمنياً ، بعد كلمة « الجماعة » إلا أنها تحتل المقام الأول إذا ما اعتبرنا أماكن ورودها ، وما يخصه الراوي لها من شروح (٣١) . وهي تأتي لتؤكد أن المحرك الأساسي عند الشخصيات التي تعج بها الرواية من أفراد « الشعب » وسنية ومصطفى والمسافرين في القطار والفلاحين والطلبة ثم الجمهور المصري قديماً وحديثاً بأكمله إنما هو « الإحساس » الذي مركزه القلب . هذا الإحساس الذي يجهلون وجوده ، فلا يسمونه ولا يعبرون عنه :

« أكثر من ذلك بكثير ، كأنما هم يسمعون منه شيئاً يحسونه كلهم دائماً ، ولكنهم ما كانوا يجرؤون على التعبير عنه ، أو أنهم كانوا يجهلون ما يحسون » (١ ، ١٣٤) .

« يجهلون ما يحسون » . وتنسبط أحداث الرواية لتجعلهم يتعرفون ما يحسون ؛ وفي تعرفهم هذا ولادة جديدة . وأول المولودين حقاً هو محسن ، الذي كان أول من حظى بمقاربة سنية « فأحس بالدم يصعد في رأسه ، وشعر بنشوة حارة » (١ ، ٩٨) ، ثم « لأول مرة أحس بالحق على تلك العيشة المشتركة » (١ ، ١٠٦) ، ثم كان أول من عبر عن هذا الإحساس بتحديد له للقلب : « وظيفتنا بكرة حاتكون التعبير عما في قلب الأمة كلها ... لو تعرفوا قيمة القدرة على التعبير عما في النفس ؛ عما في القلوب » . (١ ، ١٢٩) وكان أول من شرحه للطلاب : « رأس الموضوع : الحب » (١ ، ١٣٠) . ثم تبعه عبده فاقترب من الحضرة - من سنية - و « أحس إحساس محسن » (١ ، ٢٠١) ، وتحرك قلبه . ثم تبعه سليم ذو الطبع الجسور ، فما إن رأى سنية حتى خط رسائنه : « لقد أحبيتك حباً لم يحبه أحد من قبل أبداً » (١ ، ٢٣١) . وولد على هذا الحب أيضاً مبروك وزنوبة ، وعبر كل منهما عن بطريقته الخاصة ، وإن لم يسمه (٣٢) ثم يعبر عنه الآخرون : المسافرون في القطار (« عاطفة الرحمة ، وطية القلب ، وارتباط

أو بالتعجب : بأفعل التعجب : « ما أعجبهم شعباً ! » (٢ ، ٦١) ؛ أو بعلامة التعجب - وما أكثرها :

« كأنه عابد وثني لشرفة لا روح فيها ! » (١ ، ٥٧)
« كما لو أنه باب الله ! » (١ ، ٦٥) .
« كأنها إله شاب ! » (١ ، ٧٤) .

كل هذه التراكمات والأساليب تؤكد الانفعالية بل توليها الأولوية على الإنشائية . والانفعالية إن هي الا اقتحام القائل لقوله .

(ج) المضمون أو الكلمات المحور :

هذه اللغة الانفعالية تتمحور حول كلمات ثلاث : الجماعة ، القلب ، المعبود ، وما دخل في حقلها المعنوي . فينضاف إلى كلمة قلب : عاطفة ، شعور ، لذة ، ألم ، سعادة ، سرور ، رضى ، غناء ، نشيد - ولا سيما - إحساس . وينضاف إلى « معبود » : إيمان ، كعبة ، إيزيس ، خوفو ، معبد ، خطيب جمعة ، واعظ كنيسة ، مصحف ، - وخاصة - إله ، إلهة ، آلهة . وينضاف إلى « جماعة » : كل ، معا ، نفس ، عين ، مصادر « اشترك » ، « واتحد » و « اجتمع » ومشتقاتها - ولا سيما - واحد . هذه الكلمات من خارج السياق ؛ وهي تعبر عن موقف ، هو موقف الراوي ، لأسباب عدة : منها ما هو مباشر جداً ؛ إذ إنها تأتي في سياق هذه اللغة ، حيث الرصف من خارج ؛ ومنها أن هذه الكلمات تحمل شحنة انفعالية ؛ والانفعال أيضاً من خارج ، بما أننا رأينا أنه يحيل إلى الراوي . ومنها أخيراً - وهذا هو الأهم - أن هذه الكلمات تختص بهذه اللغة ، وتكاد تنعدم كلياً من لغة الكلام ولغة القراءة . فهي إذ تمحور لغة الكتابة تكاد تنسحب عما عداها . وذلك مما يؤكد الانقطاع الواضح بين هذه اللغة وما عداها . الانقطاع ، لا القطيعة ؛ إذ إن هناك علاقة بين المجموعتين . فما هذه العلاقة ؟

٣ - دورها أو التفسير :

إذا حاولنا تحديد موقع مقاطع لغة الكتابة رأينا أنها تحي « عادة بعد مشهد - أو جزء من مشهد - حوارى أو وصفى لتضيف إليه شيئاً . فالحوار الأنف الذكر يرد بعد أن نكون قد زرنا الريف مع محسن ، ودخلنا معه في بيوت الفلاحين ، وتعرفنا ما بدا للراوى مهما في حياتهم وتصرفاتهم ، قبل أن نغادر هذا الريف مع محسن إلى المدينة . فالحوار يتوج المشهد . وكذلك يقال عن المقاطع المثبوتة . فالراوى يصف لنا مثلاً زنوبة في مقام الشيخ سمحان مع النسوة ينظرون جميعاً إلى الباب قبل أن يستأنف : « كأنه باب الله ، وكان يرتسم ... » (١ ، ٦٥) . فالتشبيه وما يليه ، كما الحوار في المثال السابق ، يبدو مكملًا لوصف لم يكتمل (٣٠) .

إنه وصف لم يكتمل فيكمله نص آخر منقطع عنه ؛ يكمله إذ ينقطع عنه . وهل يفهم من مشهد فلاح تعامله معلمته معاملة البهيمة (٢ ، ١٩ ، ٢٣) ، أو يتخاصم مع بدوى (٢ ، ٢٤) ، أو يشرب الشاي مع زملائه ، أو يتضامن مع جاره المفجوع بجاموسته (٢ ، ٣٤) - هل يفهم من هذا المشهد كل ذلك البناء الذهني البديع المتجلى في حديث الخبير الفرنسي وبرهنته على الفرح بالعذاب معا في سبيل المعبود ، وعلى القلب الذي تستخرج منه الأهرام ؟ وهل يفهم من مشهد النسوة اللاجئات إلى سحر الشيخ سمحان يستجدهن ، كل

يختفى فيبقى القلب ينبض ، وتبقى الجماعة حية ، ولكن بشيء من التراخي ، وبشيء من الحمود ، وكأنها يعيشان « بالقوة » - كما يقول الفلاسفة . وما هو ذا يظهر ، فإذا بالقلب ينفجر طاقة هائلة ، فيحيى الجماعة بانفجاره هذا . وهكذا الموسيقى : « وكان الموسيقى كذلك معبود يستطيع أن يرجع الخلق أجمعين إلى رجل واحد » (١) ، (١٧٢) . وهكذا « الشعب » استعاد قلبه كاملا عندما لقي المعبود فالتئم حوله . وهكذا الشعب بأكمله ، ظهر له المعبود فانفجرت قلبه ، والتأمت في آن واحد : « ولم يفهم أحد إذ ذاك أن هذه العاطفة انفجرت في قلوبهم جميعا في لحظة واحدة » (٢ ، ٢٤٠) . وقد عبر عن ذلك بشكل عقل الراوي على لسان الأثرى الفرنسى (٢) ، (٦٣) :

« لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم . إن القوة كامنة فيه ، ولا ينقصه إلا شيء واحد !...
- ما هو ؟
- المعبود ! »

ولا شك أن القصد الأساسى عند الراوي هو إبراز هذه الناحية : أن الشعب وهو أولا قلب ، إن يلقى معبوده تنفجر قواه وتبدو وحدته . ولكن الراوي لم يبلغ ذلك إلا من خلال نص منقطع ، يقابله انقطاع في البنية .

II - الانقطاع :

لغة الكتابة تنقطع عن لغة الفعل في الرواية وتطل عليها من خارج مفسرة . كذلك تنقطع بعض مقومات الرواية عن مركبتها أو قاعدتها الرئيسة فتقابلها وتفسرها . وبعض هذه المقومات يواكب لغة الكتابة ، ولا يأتي إلا في ركابها ؛ في متنها ؛ وبعضها يستقل عن هذه اللغة ؛ وهو يمس الحدث .

١ - في متن لغة الكتابة :

بدى أن ما يأتي في النص المنقطع لابد أن ينقطع هو أيضا . حد منطقي . وإذا كنا قد تبعنا هذا الانقطاع فيما سبق ، في وظيفة اللغة وفي بعض مضامينها ، فإننا نتلمسه الآن في بعض مقومات الرواية : الشخصيات ، الاستطرادات ، الوصف .

(أ) الشخصيات :

يختار الراوي من بين الشخصيات الكثيرة التي تعج بها الرواية شخصيات معينة ، دورها الوحيد هو تفسير الحدث أو الحوار ، دون أن تشارك فيها . إنها تطل عليهما من الخارج وتنقضى . هذا هو حال مهندس الري الإنكليزي ، والأثرى الفرنسى ؛ فحديثهما يمتد على بضع صفحات ، ويتناول ما أخبرتنا به الفصول السابقة عن الريف فيعطيهما المعنى المطلوب ، ويغيب القائل إلى غير رجعة . شخصيتان تقحمان في الرواية لغرض التفسير وتختفیان دون أن تقوم بينهما وبين الشخصيات الأخرى أية علاقة أساسية . وكذلك هي حال « الأفندى » في القطار : جعل في هذا الديوان من القطار لتفسير تصرف أهل الديوان الاجتماعى ، ثم غُيب كما غيب معه الديوان .

(ب) الاستطرادات :

ونقصد بالاستطرادات هنا تلك المقاطع التي تأتي بعد حدث أو حوار لتوضح مقصدا أو تزيل التباسا في ميدان العلاقة الأساسية : دور

الأقنعة (٢ ، ٦) ، ثم الفلاحون المتضامنون مع الفلاح الذى فقد جاموسته (٢ ، ٣٤) ، ثم مصطفى (٢ ، ١٣٨) ، ومن بعده سنية التي أحست بجمالها عندما أحست بمصطفى (٢ ، ١٥٥) ، وفهمت بشكل مفاجئ « أن الفضيلة أن تحب حبا ساميا رجلا سامي القلب والأخلاق » (٢ ، ١٦٤) . وفي النهاية يكتشف شعب مصر بأكمله - إلا الدخلاء فيه - القلب ؛ إذ إن « الجميع ... أحس في لحظة أن حياته يجب أن تعطى لهذا الرجل » (٢ ، ٢٤١) . وهنا يندرج حنفي مع الجماعة .

القلب هو المحرك ، لكن العجيب أن القلب متميز عن العقل ؛ إذ إن الجميع يحسون بأشياء لا يعرفون معناها تماما . حتى محسن ، وهو أقربهم إلى العقلنة ، « أدرك ذلك بإحساسه العميق الخفى ، فقط دون أن يجسر العقل ولا الفهم على القول بذلك » (٢ ، ١٠٧) . ويحسم الراوي الأمر بلسان الأثرى الفرنسى ؛ إذ يؤكد أنه لا تعارض بين العقل والقلب ؛ فتأنيها يشمل أولهما :

« وهذا كان المصريون القدماء لا يملكون في لغتهم القديمة لفظة يميزون بها بين العقل والقلب . العقل والقلب عندهم كان يعبر عنها بكلمة واحدة هي : القلب » (٢ ، ٥٦) .

(ب) البعد الأفقى أو « الجماعة » :

هذا المحرك الأساسى يوحد المصريين على اختلافهم فيجعل منهم جماعة . ولذا تكثر هذه الكلمة وما دار مدارها . والحقيقة أن الرواية تبدأ بتأكيد هذه العلاقة الأفقية ؛ فنرى « الشعب » يمرض معا (١) ، (١٠) ، ويأكل معا (١ ، ٢٦) ، ويتخاضم جماعة (١ ، ٣٧) ، ويجمع بين الخادم الفقير وسليل العائلة الغنية ، ويضحك معا (١ ، ٥٢) بل يخلق عند الخلاق نفسه (١ ، ٧٤) ؛ ونرى النسوة تجمعنهم فكرة واحدة (١ ، ٦٥) ، والموسيقى تؤلف الجميع (١ ، ١٧٢) ، وكذلك السفر (٢ ، ٦) ؛ ونرى الفلاح يتوحد والفلاح (٢ ، ٣٤) ، بل الإنسان والحيوان (٢ ، ٣٠-٣٢) ، وتجمع الثورة أخيرا كل الناس ؛ فكلهم وقف على هذا الإحساس المحرك .

(ج) البعد العمودى أو « المعبود » :

القلب محرك أساسى يمتد أفقيا فيخلق الجماعة ، ويمتد عموديا فيربط بين الجماعة والمعبود . هكذا يرى الطلاب في محسن معبودا (« وتذكر محسن أنه كان هو أيضا بين رفاقه ذلك المعبود اللذيذ » ٢ ، ١٠٠) ، والنسوة في الباب كعبة (١ ، ٦٥) ، وجمهور المقهى في المهرج معبودا (١ ، ٤٩) ، وجمهور الحفلة في الست شخلع إلهة (١ ، ١٤٨) ، والناس في الموسيقى معبودا كذلك (١ ، ١٧٢) ، وكذلك الفلاحون في المحصول والشاي (٢ ، ٣٧ و ٣٩) ، وكذلك المصريون القدماء في الفرعون (٢ ، ٦٢) ، وطبعا أفراد الشعب في سنية (٢ ، ١٢١ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢١٦) ، التي تبدو أحيانا كأنها إيزيس (٢ ، ١٤١-١٤٢) ، وأخيرا الشعب كله في الزعيم المنفى . وبكلمة موجزة : لكل معبوده .

غير أن العلاقة بالمعبود غير العلاقة بين الجماعة ؛ فالجماعة دائمة موجودة ، والإحساس بها دائما قائم . أما المعبود فيظهر ويختفى . ولحظات ظهوره هي اللحظات الحاسمة في حياة الأفراد والجماعة .

(أ) الحدث الجزئي :

ومثاله تنمة حوار لا تتبع من موضوعه الأساسي ، بل ترد اعتبارا لتحمل فكرة تدور في مدار العلاقة الأساسية ومضامينها . فها هو ذا عبده ساخطا على زنوبة بسبب ما تقدم من طعام فتبرر نفسها بقولها إن طعامها هذا معد لمبروك ، فيجيبها على الفور : «ومبروك مش بني آدم ؟ ... ومبروك مش واحد منا ؟» (١ ، ٤٢) . فالحوار يؤكد مضمون العلاقة الأساسية : الوحدة ، غير أنه يأتي في سياق لا يستدعيه ؛ إذ إن كل ما سبق وما لحق يؤكد المعيشة المشتركة . لكن الراوي أراد من خلال هذه الإضافة المنقطعة أن يستغل المناسبة لتعميق تفسيره للأحداث . وهذا ما يؤكد أن الراوي لا يكتفى بسرد الحوار ، بل يستغرق في السرد الذي يستكمل المعنى نفسه (١ ، ٤٣) :

«ما إن قال عبده هذا حتى وجد من «الشعب» تصديقا واستحسانا ، مملوءين قوة وحماسة عجيبتين» .

وكانه فطن إلى هذا التصنع فجعل مبروك يحس «بمجرد إحساس سريع مر كالبرق» بهذا التفاوت بينه وبين محسن . ومثل هذه التتمات كثير ؛ منها ما يعقب هذا المشهد مباشرة لتفسير موقف محسن من «الشعب» خصوصا ، ومن الفروق الاجتماعية بشكل عام ؛ إذ يعود الراوي إلى ماضى محسن لإعطاء لمحة عن تسير هذا المسار .

(ب) الحدث المنمذج :

ومثاله المشهد القصصى الذي يجمع بعضهم حول الدكتور حلمى . وإذا كان هذا المشهد في شكله تعميما للمشهد النموذجي (حياة «الشعب») ، أى إبراز لاتحاد الجميع حول فكرة واحدة متمثلة في شخص ما ، فإنه في مضمونه المختار اعتبارا يؤكد مضمونا من مضامين العلاقة الأساسية نفسها : الوحدة . ويكفى لبيان ذلك أن نذكر بأن الحدث الأساسى في هذه القصة هو تضامن القردة واتحادهم تجاه الخطر المهدد . ويأتى القصص اعتبارا ليؤكد ما تريد الرواية إبرازه .

(ج) الحدث المحور :

لقد ظهر لنا في ما سبق أن للرواية ثلاثة محاور ؛ أولها سنية ، أو بالأحرى علاقة «الشعب» بسنية ؛ وثانيها الزعيم المنفى ، أو علاقة مصر بالزعيم ؛ وثالثها الحياة الاجتماعية في مصر . وقد بينا أن هذه المحاور لا تتراكب عضويا فيما بينها . فإذا كان المحور الأول هو الأساسى ، فإن الثالث ، كما رأينا ، يتفصل عنه ليعمم على جغرافية مصر وتاريخها وثقافتها الاجتماعية المتباينة العلاقة ، البادية فيه عبر مشاهد ينقطع بعضها عن بعض كذلك ، وتتراكم ولا تتنامى . والحقيقة أن في هذا التعميم عبر التراكم شيئا من التفسير ؛ وذلك نسبين : الأول أن في تكرار العلاقة نفسها بنفس المضامين تأكيداً عليها يقصر انتباه القارئ على الاتجاه اتجاها معينا في الخط المقصود . والثاني أن في خلال لغة الكتابة المباشرة في مشاهد التعميم تفسيراً مباشراً لما يجرى من أحداث في المحور الأول ، هو تفسير واستباق للأحداث .

استباق للمحور الثانى ؛ ولعله الاستباق الوحيد ؛ إذ إن هذا المحور يأتي وكأنه على قطيعة شبه نامة مع ما سبق ، بل إنه يبنى على حدث منقطع تمام الانقطاع عن الأحداث الأخرى . فبينما تدور الأحداث بطيئة حول تطور العلاقة سلبيا بين «الشعب» وسنية ،

القلب . وكثيرا ما يأتي هذا الاستطراد شرحا عقليا لما يحس به القلب . فها هو ذا محسن فى الريف ، يرى الطفل يرضع مع العجل ، والفلاح يعيش مع عائلته ودوابه ، فيحس إحساسا يقوم الراوى بنقله إلى لغة العقل (٢ ، ٣١) :

«لو أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه كان يعجب في نفسه لذلك الاتحاد بين مخلوقين مختلفين وصل بينهما الطهر والبراءة» .

وينطلق الراوى في تفسيره :

«إن الشعور بوحدة الكون هو الشعور بالله» .

ويستشهد بمطالعاته ، وهى أبعد ما تكون عن فكر محسن :

«الم يقل دستوفسكى : إن الإنسان يعلم أشياء كثيرة دون أن يعلم ؟» . فالراوى هو الذى يستطرد ويشرح . ويتكرر هذا الموقف في كل الحالات التى تظهر فيها بعض القطيعة بين القلب والعقل ، أو بالأصح بين الإحساس والتعبير عنه عقليا ، أى فهمه .

(ج) الوصف :

ولا سيما وصف سنية وما تثيره في الآخرين . وإذا كان الوصف الذى تحدثنا عنه سابقا في لغة الكتابة وصفا داخليا يأتي من الخارج ، فإن الوصف المقصود هنا هو الوصف الخارجى الذى يأتي ليفسر أو - لنقل - ليبرر تعلق القلوب بسنية . فها هى ذى سنية لا يذكر اسمها إلا أردفه الراوى بصفات تدعو إلى الإعجاب (١ ، ٨٠) :

«التفتت بعينها السوداوين كعيني الغزال ذوات الأهداب السود الطوال» .

«غض نظره أمام عينها السوداوين الحلابتين» (١ ، ٨٦) .

«فصاحت سنية الجميلة بإعجاب» (١ ، ٨٧) .
«شعرها مقصوص على أحدث طراز . نحرها العاجى غاية فى البياض ، يعلوه رأس جميل مستدير ، الشعر غاية فى السواد ، يلعب لمعانا أخاذا كأنه قمر الأبنوس ... إيزيس» (١ ، ١٤٣ - ١٤٤) .

فلا شك أن إقامة الشبه الجسماني بينها وبين إيزيس ، ونعتها بشتى صفات الجمال في كل أجزاء جسمها ، وكلما ورد ذكرها ، إن هو إلا تبرير وتفسير لتعلق القلوب بها ، بل هو التبرير الوحيد ؛ إذ إن صفاتها المعنوية الأخرى لا تظهر إلا في النهاية ، وإلا لمصطفى دون غيره ، وبشكل مفاجئ غير مقنع (٣٣) . هكذا تأتى المزايا الجسمانية متكررة ، تكرر اسمها لتفسر عاطفة الجميع نحوها . فالوصف الخارجى ، كما الشخصيات والاستطرادات ، تأتى من الخارج مفسرة ما لم يفسر نفسه .

٢ - الحدث :

في الحدث تنجل القطيعة في أجلى وجوها . والحدث في الرواية على أنواع ؛ منها الحدث الصغير المتدرج جزءا صغيرا في مشهد كبير ؛ ومنها الحدث - المشهد ، المبني على نموذج المشهد الأساسى (٣٤) ؛ ومنها الحدث المحور .

هكذا ينقطع الحدث بعضه عن بعضه ليفسر ، كما انقطعت بعض عناصر واردة في متن لغة الكتابة عن عناصر الرواية الأخرى لتفسرها ؛ وما ذلك إلا صورة عن لغة الكتابة نفسها ، تأتي من خارج لتفسر موضوعا خارجا عنها .

رابعا : العلاقة المفقودة

أترائب اللغات ، أو البحث عن العلاقة المفقودة :

منذ الصفحة الأولى من الرواية ، صفحة العنوان ، يوجه المؤلف الضمني^(٣٧) فكر القارئ ، مشيرا إلى بعد أساسي من أبعاد العلاقة التي ترمي الرواية إلى إبرازها ، ألا وهي الوحدة أو التوحيد ، أي الاجتماع في واحد ، «حيث الكل في واحد» (١ ، ١) . إذ ذاك تبدأ اللغة التفسيرية ؛ لغة الكتابة ؛ مشيرة إلى الاتجاه الجديد ؛ إلى هدف الرواية . ثم يفتح الجزء الأول بـ «تمهيد» هو مشهد مقتضب ومقطع عما سواه ، يفسر روايا معنى الاستهلال ويؤكد ، يمتزج فيه الحوار المقتضب (في لغة الكلام) بالسرد ، مع بعض الوصف الخارجي ، مكتملا الحوار (في لغة القراءة) بالتفسير^(٣٨) ، (في لغة الكتابة) . عند ذاك يتضح بعض الأسلوب الروائي : مستوى أول ، يشمل لغة الكلام ولغة القراءة ؛ وهو عرضي ؛ يعرض مشهدا ما ؛ ثم مستوى ثان يقتصر على لغة الكتابة ؛ وهو تفسيري . والأساسي هنا هو أن العلاقة بين المستويين وأهمية ؛ إذ إن المستوى الثاني يسقط من الخارج بشكل يكاد يكون كليا ، ليوجه الحوار والحدث في الاتجاه «الصحيح» المتوخى ، الذي بدوره تفقد الرواية معناها العميق . وما يتوخى هنا هو تأكيد «الكل في واحد» .

ثم تتوالى الفصول فتعمق كلا من المستويين وتوسعهما . يتوسع المستوى الأول فيستقل فيه الحوار عن السرد ، أو لغة الكلام عن لغة القراءة ، استقلالاً واضحاً ، فيستقيم بذاته ، ويتكامل مع الآخر . يستقل الحوار بوظيفته التماسية الغالبة ، التي لا تلغى - ولا يمكنها أن تلغى - وثباته الإحالية ، ليؤكد أن حياة «الشعب» هي أولا حياة تواصل ، وأن التواصل عنده يقوم لذاته ، ويقصد ذاته ، فيبرز بذلك معنى الجماعة ، الذي يميل إلى المؤشر البادي في الاستهلال : «الكل في واحد» . ويأتي السرد ليضع الحوار في إطاره ، فيتضح مدلوله ، وليقوم مقامه أحيانا ؛ إما تجنباً للإطناب - حين يدور القول حول «الشعب» - أو تعمياً لسمة التواصل على فئات اجتماعية ودينية وإقليمية متنوعة ومختلفة السن (المقهى ، حلقة الدكتور حلمي ، في مقام الشيخ سمحان ، قصص محسن ، المدرسة) . ويتكامل الاثنان ليؤكدنا من خلال المسرحانية وتسطير الشخصيات أن المهم هو هذا التواصل ؛ هذه العلاقة بين الأفراد . فالمسرحانية حركة متواصلة ؛ والحركة علاقة ؛ وهي هنا علاقة ذات مضمون دلالي ضحل . والشخصيات المسطحة تشير إلى أن الجوهر ليس في تفاعل المواطن والأفكار في الشخصية الواحدة ، أي ما يدور داخل كل شخصية ، بل ما يدور خارجها ؛ أي نسيا بينها وبين الشخصيات الأخرى من علائق . إنها يتكاملان على هذا الشكل فيما يبرزان علاقة أخرى ، تحتل شيئا فشيئا مركز الصدارة ، هي علاقة «الشعب» بسنية وما يوازها ؛ أي العلاقة بين زنوبة ومصطفى . إنها تحتل مكان الصدارة دون أن تتوطد بشكل طبيعي مقنع . وهي تكاد تسقط إسقاطا لإبراز

وإيجابيا بينها وبين مصطفى ، دون الاهتمام بأي حدث خارجي ، وبأي موقف اجتماعي وكأن هذه الشخصيات جزيرة في قلب المجتمع ، يحاذونه دون أن يحالطوه حقا (ولا نستثنى من ذلك أحداث المحور الثالث) ، إذا به «الشعب» ينبد اهتمامه الوحيد لينصب كليا في ضمير هذا المجتمع الذي كان يعيش فيه دون أن يراه .

ومما يضاعف من الإحساس بهذه القطيعة فجائيتها ؛ فهي تأتي دون تمهيد وعلى حين غرة . هذا الحدث ينقطع عن المحور الأول كما ينقطع عن المحور الثالث . وإذا كانت الصلة الوحيدة بينه وبين المحور الثالث هي بعض الاستباق ، فلعل الصلة الوحيدة - وهي وأهمية واعتباطية - بينه وبين المحور الأول هو هذا الإجماع بين «الشعب» على الاهتمام بسنية ؛ إذ إن حنفي - لأول مرة - بدأ يشارك «الشعب» عشقه الحزين : «منديلها معنا . . . منديلها معنا . . . يا سيدتي منديلها . . . منديلها الحلو . . . الحلو . . . الحلو . . .» (٢) ، (١٩٧) - وهذا النقاء الروحي الذي أنتجه العشق الجريح :

«ومرت الأيام ، وإذا تلك الحياة بحوار محسن ، واقتسام هذا الحزن الجميل ، يقتل فيها كل عاطفة شر أو حقد نحو سنية أو مصطفى ، بل أعجب من هذا أن سنية قد تغيرت في عين سليم فنسى فيها المرأة المادية ذات الجسم المغري والتدين البرتقاليين ، فهو لا يذكر منها الآن إلا اسما معنويا ، لا يدل إلا على معبود يتألمون كلهم من أجله . . . ويشاهدون ويرثون لعذاب هذا الصغير المؤثر في سبيله» (٢) ، (١٩١)

فالحدث منقطع تمام الانقطاع - أو يكاد - عما سبق ، إلا أنه الحدث الوحيد المفسر له . إنه يفسره إذ يتوجه ، وإذا هو حذف فقدت الرواية كامل معناها ، ولم يبق منها إلا قصة باهتة ، واستطرادات لا جامع بينها . إن «عودة الروح» هي أولا وأخيرا قصة النقاء شعب مصر بمعبوده مصر ، أو من يمثلها : الزعيم المنفى . النقاء القلب - والشعب قلب - بمعبوده لينفجر وحدة وطاقة . وما لقاء «الشعب» - ولم يكن اختيار التسمية عبثا - بمعبوده سنية - وليس عبثا أيضا الجمع بين سنية ومصر^(٣٩) ، وتصوير سنية بلامح إيزيس^(٤٠) - ليس إلا صورة للقاء الأول وهو الجوهرى . لهذا لم يكن اللقاء الأول إلا تحضيرا لما سوف يأتي . ولعله لهذا لم يكتمل ، لأنه لو اكتمل لاكتفى بذاته ، وشوه معنى اللقاء الأساسي ؛ إذ إنه ، لو تم ، لأقصى أكثر أفراد الشعب عن الهدف ، في حين أن اللقاء المقصود شامل ، يجمع كل من كان من الشعب ؛ كل مصر ما عدا الأغراب (٢ ، ٢٤٢) :

«وما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأنفس لا تفكر إلا في شيء واحد : الرجل الذي يعبر عن إحساسها . ولم يفهم أحد إذ ذاك أن هذه العاطفة انفجرت في قلوبهم جميعا لحظة واحدة ، لأنهم كلهم أبناء مصر ، لهم قلب واحد» .

فالمحور الأخير المقتصر على بضع صفحات ، هو وحده الذي يعطى الرواية معناها ويفسر ما سبق إذ يكمله في قطيعة شبه تامة .

ويأتى الجزء الثانى فنتسمله اللغة الثالثة مؤكدة لا التوحد بل القلب الذى بعيد الحياة : «جئت أعيد إليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الماضى» . وتنطلق الأحداث فى مجريين متوازيين : محسن ورحلته إلى الريف ، وهى الأهم ؛ وتوثق العلاقة بين سنية ومصطفى توثقا يزيل حلما حلمه أفراد «الشعب» بوصالها ، وحلمته زنوبة بوصال مصطفى . وإذا كان المجرى الثانى استكمالاً لما جرى فى الجزء الأول ، يتصف بالصفات نفسها ، فإن المجرى الثانى يرمى إلى تعميم مقولات الجزء الأول عن ريف مصر ، مصر الحقيقية وتاريخها . إنه يعممه انطلاقة من رفقة القطار حتى تضامن الفلاحين فيها بينهم ، وعيشهم مع بهائمهم ومراسمهم فى الحصاد ، واحتساء الشاي ، وموقفهم من الدخلاء تركا وبدوا . عندذاك تبدو العلاقة الأولية : التوحد ، ثم تتوسع لتبدو توحداً مع الكون ، حيواناً وطبيعة ، وليس مجرد اتحاد بين البشر . لكن لغة الكتابة ، التى تستمر على اقتحامها المستوى الأول من الخارج ، تستأثر هنا بحيز أكبر من النص ، لتؤكد بالقوة نفسها ، وفى الآن نفسه ، على التوحد والقلب والمعبود . وفضلاً عن ذلك لا تبقى هذه الأبعاد الثلاثة مستقلة نوعاً ما ، بل تتراكب ، فى لحظة ما ، فى وحدة عضوية حية : إن القلب يمجّد معبوده ، فينجز زخماً موحداً للجميع . ويبدو ذلك على أوضح وجه فى حوار الأثرى الفرنسى مع خيرى الرى الإنكليزى . هنا يستيق الراوى بلغة الكتابة ما سيجرى فى نهاية الرواية : العثور على العلاقة المفقودة . والبحث عن هذه العلاقة يستمر فى نسج علاقات الرواية ، إلا أنه عندما تلجأ الرواية إلى الماضى تنتصب أمامنا لوحة تحققت فيها هذه العلاقة ، فكان من الأعاجيب ما كان : الأهرام . . .

ثم يلتقى المجرى فىنكوى محسن بانقشاع الحلم ، ويلتقى مع الآخرين فى أنون البحث عن علاقة بديلة ، فى حين يصبو مصطفى وسنية إلى علاقة تبدو فى متناولهما . وفجأة - دائماً تأتى المفاجآت فى الوقت المناسب - يهدر الشارع ، بل تهدر مصر (إلا مصطفى وسنية وعائلتها وعائلة محسن . . .) فتتحقق العلاقة مرة أخرى ؛ إذ ينجم وسيط غير متوقع : نفى الزعيم . يظهر المعبود المشترك فينفجر القلب موحداً الشعب الكبير بأكمله أو يكاد ، فيما تتحقق كذلك العلاقة بين مصطفى وسنية . عندئذ تتراكب فى واقع أحداث الرواية أبعاد العلاقة ، وينتهى البحث عن العلاقة المفقودة ، بعد أن عثر عليها .

تأتى هذه المرحلة من الأحداث من خارج أحداث الرواية ودون أى تحضير ، تماماً كلغة الكتابة ، لنحاول أن تطابق بين الأحداث وهذه اللغة ؛ فلا حديث فيما قبل عن مستعمر ، ولا عن شعب يطالب بالاستقلال ، أو أحزاب سياسية ، أو التزام سياسى لدى الشعب ، ولا حتى عن «الزعيم المنفى» ولم ينف بعد . وفجأة يحدث المقدور . مقدور ؟ الحقيقة أن الراوى هو المقدّر . فكما أن لغة الكتابة قدرت لتفسير أحداث يومية بسيطة عادية تفسيراً أكبر مما تحتمل ، فإن المقدور هذا أيضاً يأتى ليبرر هذا التفسير فيمنحه بعض شرعيته . والحقيقة أن كليهما متشابه فى موقعه من الرواية ، التى هى فى الواقع روايتان : واحدة تقتصر على المستوى الأول ، وتعد صورة سطحية للمجتمع المصرى ، تعقد حول قصة حب غير مقنعة ؛ وثانية تشمل المستوى الثانى . والمفاجأة الأخيرة تحاول أن ترقى بالأولى ، بإقحامات خارجية ، إلى مستوى الرمز ، الذى تفسر عليه أحداث الرواية

بعد آخر فى العلاقة هو بُعد القلب وارتباطه بالمحبوب . وهنا يبدأ البحث عن العلاقة المفقودة ، أو البعد المفقود فى العلاقة . ويبقى غط العلاقة البادى قبلاً هو المسيطر : العلاقة الصرف .

وينبسط المستوى الثانى ، أى لغة الكتابة ، موازياً للمستوى الأول فيواكب فى كل فصل من الفصول أو يكاد ، ليؤكد العلاقة الأولية : «الكل فى واحد» . ولتضرب أمثلة هى قليل من كثير :

- «كلهم متعارفون ، وكلهم يختلفون إلى هذه

القهوة الصغيرة فى عين الميعاد» (١ : ٤٩) .

- «إنهم فقط قوم وجدوا النعيم فى الضحك جماعة» (١ : ٥٢) .

- «وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول فى رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعاً كأنهن فى صلاة جمعة ، حيث تنفصل النفوس فى لحظة عن أجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة ، لتجتمع كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب فى شىء واحد : المحراب» . (١ : ٦٥ - ٦٦) .

إلا أن انبساطه يأتى على النحو نفسه الذى أوضحناه سابقاً : تفسيراً خارجياً لحدث أو مشهد ما ، ليميل به إلى الاتجاه المقصود ، دون أن تكون حركة الحدث أو المشهد الداخلية متجهة عفوياً هذا الاتجاه . وكان الراوى قد انتبه إلى هذا التوازي الصارخ بين المستويين ، فأحجم فى المستوى الأول مقاطع من المستوى الثانى ، ليؤكد مصداقية تفسيره ، كأن يقول مبروك مثلاً :

و - بلا قافية . . . يا ماحلى الخصام جماعة» (١ : ٣٧) .

ليس لهذا القول دلالة تنبثق من المشهد نفسه ، تبدو كأنها تفسير ، أو بالأحرى تبرير لتفسير الراوى . وتعمق على هذا النحو أيضاً فتدخل فى العلاقة بعددين جديدين : القلب والمعبود . وإذا كان للأول بعض العلاقة الطبيعية بالمستوى الأول ، نتيجة لعلاقة الحب التى تربط أفراد الشعب بسنية ، فالثانى يتسم بالمجانية المطلقة ، التى لا يبرأ منها البعد الأول كل البراءة . ترسم لنا لغة الكتابة القلب وإنهاء «والقلب يتفان كأنه إله» (١ : ١٠٧) - وهذه كلمة كثيراً ما ترد فى الرواية - ونس فى المستوى الأول ، على الأقل فى هذا الجزء ، ما يبرر هذه الأهمية ، بالرغم من موقف «الشعب» من سنية ، ولكنه يبرر نفسه بنفسه . وليس الفصل السابع ، حيث يفسر محسن معنى القلب ومرادفه الحب ، إلا محاولة للتفسير من الداخل ؛ أى لسكب المستوى الثانى فى قالب مستعار من المستوى الأول ، فتأتى مقاطع لغة الكتابة المتعلقة بالقلب من خارج سياق المستوى الثانى للإشارة مرة أخرى إلى دلالة سابقة على الكتابة ؛ إلى هدف مقصود إليه سلفاً . وكذا يقال عن المعبود . المهرج معبود ؛ والباب المؤدى إلى مقام الشيخ سمحان معبود (عمراب) ؛ ومحسن بين رفاقه معبود ؛ والست شخلة بين تحتها وجهورها معبود ، والموسيقى معبود ، والدكتور حلمى فى حلقة معبود ، وكذلك بالطبع سنية . ولنا فى حاجة إلى شديد جهد لإبراز مجانية هذه المقولة ؛ فهى أيضاً تأتى من الخارج لتشير إلى قصد مضمّر ، متعلق بأحداث ستدور فى الجزء الثانى من الرواية ؛ قصد هو السعى نحو العلاقة المفقودة .

وتفسيرها قسرا منذ البداية . وعندذاك تعود الروح ؛ لأن الراوى هكذا شاء ؛ وهل من راد لسلطانه ؟ هكذا تتراكم مستويات اللغة ، وهى وحدات الرواية الرئيسة ، فى محاولة للبحث عن العلاقة المفقودة (اكتشاف الشعب المصرى لزعيمة) ، التى تشير الرواية إلى أن الراوى قد عثر عليها ؛ فهل كان هذا فعل القارىء أيضا ؟

II- الذهنية أو العلاقة المستعارة :

وتطفو أخيرا الكلمة التى قل أن يذكر اسم توفيق الحكيم إلا ارتبطت به ؛ عنت : الذهنية . ويبدو أن أول من أطلقها فى هذا المجال هو توفيق الحكيم نفسه ، واسمها بعض مسرحه . ثم اختلف النقاد على أعماله ، ولا سيما المسرح منها ، فوسموا بعضه بالمسرح الاجتماعى ، والآخر بالمسرح الذهنى (٣٩) . فكان المسرح الاجتماعى كل ما تناول قضايا عدت كأنها تمس المجتمع ومقطعة منه ، شأن : المرأة الجديدة ، يوم وليلة ، قضية القرن الواحد والعشرين . . . الخ . وكان المسرح الذهنى كل ما عالج قضايا مأخوذة من الذهن لا من المجتمع ، شأن : شهر زاد ، بجماليون ، يا طالع الشجرة . . . الخ . ولكن ما الذهن وما المجتمع فى الفن ؟ هل ينتج المجتمع فنا فرديا ؟ وهل يقوم فن إلا والذهن وسيلته وأداته ؟ فالتحديد « ذهنى » إذن يبقى غامض الجوانب (٤٠) ، فضفاضا . ولن نحاول هنا تقصى ذلك ، وإنما نلجأ إلى ما عبيء به من « مضمون » لتبيين إطاره . والواقع أن النقاد يجمعون على أن هذا « المضمون » يتناول ما اتفق على تسميته بـ « ثنائيات الحكيم » ؛ ويقصد بها تلك المفاهيم المجردة المأخوذة من عالم المثال ، عالم الذهن ، التى تتبرأ من كل ما لا يمس « الجوهر » ، ومن كل علاقة ممكنة مع العوالم الأخرى ، ثم تنتظم مثنى مثنى ، ويقوم الصراع فى كل مثنى بين قطبيه ؛ وهذا يصبح العمل الفنى كما لو كان تجربة كيميائية بين عنصرين كيميائيين نقيين ، فى فضاء نقى كيميائى ، منعزل عن كل سياق وعن كل عنصر خارجى . وأشهر هذه الثنائيات ثنائية : القلب والعقل . وكل عمل فنى يقوم على التقابل والصراع بين هذين المفهومين - وأمثالها : الفن والحياة . . . - بشكل مجرد ونظري هو عمل « ذهنى » .

انطلاقا من هذه المقاربة للذهنية ، كيف لنا أن نتلمس عناصرها فى « عودة الروح » ؟ سؤال لا يتخلو من الصعوبة ، ولولاها لما اختلف عليها النقاد ، فى أى النوعين تدرج . فعلى حين يدرجها جورج طرابيشى مثلا فى الأعمال الاجتماعية فيقصيها عن ميدان بحثه المقتصر على الأعمال الذهنية (٤١) ، يدخلها محمود أمين العالم فى عداد الأعمال الذهنية ، إذ يقول : « ولست أدرج « عودة الروح » فى أعماله الاجتماعية » (٤٢) .

وإذا حللنا هذين الموقفين فى ضوء التحديد السابق للذهنية - وهو مشتق من أقوال النقاد - فلا شك أن موقف الطرابيشى أقرب للموقفين إلى الصواب ؛ إذ إن « عودة الروح » لا تتركز أساسا على الصراع بين القلب والعقل . فالصراع منفى ، أو هكذا يبدو ، لانعدام أحد قطبيه : العقل ؛ ويستوى القلب على عرش الرواية . لكن موقف العالم له ما يبرره ، حين يرى فى مسألة القلب والعقل قضية من « كثير من القضايا ، كمقضية المرأة والحب ، والقلب والعقل ، والوضعية ومشكلة الفلاح والعمل ، إلى غير ذلك » (٤٣) . وهو يتلمس هذه « القضية » فى بعض المقاطع من الرواية ، منها ما يقوله الراوى عن

مصطفى الذى « أدرك أن منطق العقل غير منطق القلب » (٤٤) ، ومنها فى الحجج ، أو بالأحرى فى التقارير التى يرمى بها الأثرى الفرنسى فى وجه زميله الإنكليزى (٤٥) ، وكذلك فى بعض أحداث الرواية ، وأهمها انتفاضة الشعب فداء لمعبوده زغلول . بل إننا نرى أنه كان بوسع العالم أن يعد قضية « القلب والعقل » القضية الرئيسة ؛ إذ إن الرواية نشيد لانتصار القلب انتصارا مطلقا . وهل هناك من متصرا إلا وتجاهه منهزم ؟ فالمنهزم هو العقل ، وإن حدث ذلك بدون معركة . بهذا يتبرر موقف العالم بإدراج « عودة الروح » فى باب « الأعمال الذهنية » .

غير أننا إذ نوافق الأستاذ العالم على تصنيفه هذا ، نتلمس الذهنية ليس فى بعض المواقف الفكرية - وأهمها تلك التى تتخذها شخصية الأثرى الفرنسى التى يعتمد عليها الراوى لسان حال ، كما رأينا ، وليس فى بعض الأحداث - وعلى رأسها الانتفاضة الأخيرة - بل فى بنية الرواية ، وفى العلائق القائمة بين عناصرها ؛ ومعظم هذا يعتمد على دور لغة الكتابة .

فى الرواية علاقات غريبة تشير إلى أن العناصر قد جمع بعضها إلى بعض على نحو ينافى منطقها الداخلى ، فكأنما جمعت بفعل إرادى ، أرادته الذهن ، وخفيت عنه النتائج . ونقتصر من هذه العلاقات على اثنتين : الأولى تبدو فى التناقض بين الحدث الرئيسى ، أى هبة مصر الجبارة مطالبة بالاستقلال عن المستعمر الإنكليزى من جهة ، وبين ما تعده الرواية عدوا حقيقيا : الأتراك والبدو (٤٦) . الدخيل التركى ، مثلا بأمر محسن ، والبدو ، هما العدو ؛ وأما المستعمر فلا كلمة تقال بحقه ، حتى فى خضم الحدث الأخير . والثانية هى أن سنية تسمو إلى مقام الرمز فيقرن اسمها باسم مصر (٢ ، ٧٧) ، وتأخذ ملامح إيزيس (١ ، ١٤٤) ، إلا أنها لا تتأثر مطلقا ، لا هى ولا من يخصها (عائلتها وحبيبتها) بالأحداث التى تهز مصر الحقيقية ، بل تبدو هذه الأحداث كأنها تعاكس مصلحة عائلتها بل سعادتها الشخصية . إنه تناقض آخر ، يفضح تخلصا يشير إلى بعض ملامح الذهنية . لكن القارىء المتسامح قد يلتمس الأعداء لمثل هذه التناقضات فى نواح أخرى . ولذا لا نؤسس حكمنا أولا على هذه التناقضات ، بل على الرابطة الأساسية بين مجمل عناصر النص ، المتجلية أصلا فى دور لغة الكتابة .

١ - دور لغة الكتابة :

العلاقة و/أو (٤٧) البحث عنها هما محور هذه الرواية ، لا ريب فى ذلك . هذا إذا صح تحليلنا السابق . وتنبت هذه العلاقة ، كما حاولنا تبيان ذلك ، على ثلاثة مستويات لغوية ؛ تنعكس فى بنية الرواية شكلا مائلا أو متقابلا . فالمستوى اللغوى الأول يكون ، عبر الحوار باللغة المحكية ، منطق العلاقة . ويبدو ذلك على نحو لا مرد له فى الوظيفة الطاغية على هذه اللغة : الوظيفة التماسية ؛ فيما بين أفراد « الشعب » هو أولا العلاقة ، بل يبدو « الشعب » كأنه مجرد علاقة ، يختنئ وراءها أقطابها أو مقيموها . « الشعب » فيما بينه علاقة ؛ « والشعب » ومعبودته علاقة (أو معبوده بالنسبة إلى زنوبة) ؛ « والشعب » والحياة علاقة . وتنعكس العلاقة فى مرآة البنية مسرحا حركيا ، مركبا ومتعددا . فالمسرح هذا حركة دائمة غنية .

تري في النسوة المحذقات بالباب لدى مقر الشيخ سمحان ، متعبدات وخذ المعبود قلوبهن وأذا بها في بوتقة واحدة ، لا مخلوقات خائفات من المقدور ، عاجزات أمام قدرهن ، فهن يحتلن عليه . هكذا تفرض الدلالة عليك فرضاً ؛ ويأتى هذا الفرض قسرياً حيناً ، وقسرياً إلى اعتباراً مرة أخرى . وهو يكون قسرياً عندما تكون الدلالة المفروضة واحدة من عدة دلالات كلها ممكنة ، فتؤخذ واحدة منها ويهمل الباقي . وهو يجمع الاعتبارية إلى القسرية ، وهذه أكثر حالاته ، عندما لا تتركز الدلالة المفروضة إلى أساس متين ، أو إلى دال حقيقي عميق . وقد تكون الأمثلة التي قدمناها موضحة لهذه الحالة . ولا عجب أن تكون هي الأشيع ؛ إذ إن ما يجري في الرواية من أحداث ، وما يقوم من مشاهد ، لا يقرب إلى التسطيع منها إلى العمق ، والزم بالفقر والضحالة منها بالغنى والغزارة ؛ فلا زخم فيها يتفجر رمزا ، ولا مدى يمكناً يمتد أفقا واسعا .

(ب) الوحدة المفتقدة ، أو لم الشتات :

المعنى يسقط من عل ؛ وتعاقب الأحداث وتماسكها يفرضان من الخارج كذلك . فأحداث الرواية شتات : أحداث المحور الأول (كل ما يدور حول حياة « الشعب ») ، ولا سيما أحداث المحور الثالث (رحلة محسن إلى الريف) ، وعلى الأخص علاقة المحور الأول بالثالث . ولا يلم هذا الشتات إلا لغة الكتابة . وهي تلته إذ تفسره . صحيح أن عناصر المحور الأول تبدو لأول وهلة متجانسة — وقد يكون ذلك أمرها في بعض مقاطعها — إلا أنه غالباً ما توجه المشاهد الأحداث لإبراز ما تفسره لغة الكتابة : مرض الجميع في وقت واحد في مطلع الرواية — والغرض منه باد — لا يتصل بما بعده . مشهد ثياب محسن لا علاقة له بما عده (١ ، ٤٥) ؛ والحوار حول مبروك وموقعه من « الشعب » (٢ ، ٤٢) مقحم ؛ وزيارة مقر الشيخ سمحان لا تقتضيها الأحداث . لا يجمع بين هذه العناصر إلا الجوهرى البادى في لغة الكتابة . وأما عناصر المحور الثالث فيبدو أن الجامع بينها هو التسلسل الزمني . ولكن التسلسل الزمني لا يفرض مطلقاً وقوع هذه الأحداث بعينها ؛ إذ لا علاقة أساسية بينها . إنها عينات من حياة الناس ، بخاصة في الريف ، يجمع بينها دائماً تفسير لغة الكتابة . وكذلك الربط بين المحور الأول والثالث . كلها أحداث لا ينتظمها منطق داخلي يتسلسل من الواحد إلى الآخر بشكل مقنع طبيعي ، بل سلك أقحم فيها إقحاما ، هو سلك لغة الكتابة ؛ فهو وحده يلم شتاتها ، فيوفر لها وحدتها المفتقدة .

(جـ) التطور المفتعل أو القضاء والقدر :

إن حب « الشعب » لسنية هو الحدث الأولى المحرك في الرواية ، أو فلنقل هو الحدث الأساسى الذى سوف يتجلى في النهاية بوصفه الحدث الأخير . إنه المحرك الفعل . لكن هذا الحدث يأتى نتيجة لتطور مفتعل ، يجمع أفراد « الشعب » جميعاً في حب سنية . إنه فخ يلتقط الجميع ، وصاعقة تصعق الجميع ؛ فالكل يقع فيه ، بل الكل يقع فيه بالطريقة نفسها : فجأة وكلها ، وذلك بالرغم من الفروق الكبيرة بين العاشقين : فروق في السن والثقافة والطبائع والثروة والتجارب في الحياة . تطور مثالى لأمر لا يخفى في نفس الراوى . ومقتضيات لغة الكتابة تضى على هذا التطور المصطنع لباساً من المعقولة ، وتدرجه

والحركة علاقة . لقد مدت الخطوط ، وألقبت الشباك ، وأسهم في ذلك بنية النص ولغته . وهذا هو المستوى الأول : لغة الكلام .

ويأتى المستوى اللغوى الثانى ، عبر السرد بلغة فصحي وشفافة ، فيضيف علاقة إلى علاقة . وهذا المستوى لا يضيف جديداً إذن إلى المستوى اللغوى الأول . واللغة فيه تضع له الإطار وتبرزه فتكمل بذلك ما يسمى بالمشهد . وبالسرد تستكمل الحوار بأسلوب غير مباشر ، وتعممه على كل شخصيات الرواية أو يكاد . يتجلى ذلك على أوضح وجه في القصص باللغة الفصحى ، والقصص علاقة صرف . وتنعكس هذه العلاقة المكمل والمعممة في بنية الرواية فتنتج شخصيات ضحلة ، حتى لكأنها دمي مسرح العرائس ، مبرر وجودها إقامة العلاقة ، وحدثاً ينداح على محاور شتى لا رابط بينها ، ولا رابط بين عناصر كل محور إلا إرادة تغليب العلاقة : نشوؤها ولو بشكل مصطنع (حب « الشعب » كله لسنية في المحور الأول أو النمذجة) ، وتكميلها وتعميمها على مستوى مصر (في المحور الثالث حيث تتعدد الأحداث بلا رابط) ، واستكمالها أو إيلائها شأوها المرجو وغير المتوقع — يرجوه الراوى ولا يتوقعه القارىء — (في المحور الثانى) . وهذا هو المستوى الثانى : لغة القراءة .

وتأتى لغة الكتابة (المستوى اللغوى الثالث) فتتخلل المستويين الأولين . وتتسم هذه اللغة بالكثافة ، وتحدد وظيفتها بالانفعالية ، ويقوم دورها على توجيه فهم القارىء في الاتجاه المطلوب ، وفق ثلاث كلمات أساسية : الجماعة ، والقلب ، والمعبود ، مركزها في واحدة : الشعور ، أو — تبسيطاً للأمر وربطاً لها بالنقد السائد — القلب . هذه اللغة التى تفسر ما عداها ، تنقطع عنه إذ تفسره من الخارج . وبذا تنعكس في بنية الرواية انقطاعاً على شتى المستويات : الشخصيات ، الوصف ، الحدث — لا سيما شخصية الأثرى ، ووصف سنية ، والحدث الأخير — انقطاعاً غرضه هو أيضاً التفسير والاستكمال .

العلاقة وتفسيرها : تلك هي الرواية . وأما الذهنية فهى في العلاقة بين هذين الحدين : العلاقة وتفسيرها ؛ العلاقة كما ترسمها ؛ أو الأخرى تحببها لغة الكلام ولغة القراءة ؛ والتفسير كما تبسطه لغة الكتابة . وهذه العلاقة بين الحدين هي علاقة انقطاع وليست بعلاقة اتصال وترويج . وذلك باد في شتى أوجه الرواية .

(أ) المعنى الغائب ، أو التفسير من خارج :

يقدم الراوى مشاهد محددة يريد بها رمزا ، أو — على الأقل — مؤشراً ، إلى أمر ما ، ثم يردفها مباشرة ببعض مقاطع من لغة الكتابة تفسر معنى ما رمى إليه . إلا أن القارىء يقابلاً بأن العلاقة بين الرمز وتفسيره ليست بالعلاقة العضوية ، بل ليست بالعلاقة الضرورية ، وليست حتى بالمنطقية أحياناً ؛ إنه تفسير من الخارج ، لا يتبطن الأحداث ليفتحها من الداخل ، ويبسطها إلى نهاية أبعادها الحقيقية ، دون أن يخرج من مداها الخاص ، بل يسلط عليها من الخارج ضوءاً يعين دلالتها تعيناً دقيقاً ، ويحسمها نهائياً . فعليك — أيها القارىء — أن تفهم مرض « الشعب » مجتمعاً على أنه رمز إلى الحس الجماعى ، لا محض صدفة قد تكون مؤلمة ؛ وأن تفسر تحلق جمهور المفهى حول المهرج بأنه توق إلى معبود يجهله ، لا مجرد تسلية وتذوق فكاهة ؛ وأن

يفسره بالقلب المجرد ؛ بيقظة ذلك الإله الذي بنى الأهرام يوماً قبل أن يخلد إلى السكينة في أعماق سائر مصر ، وفي أعماق شعب مصر برمته ، وكأن لا وجود لعناصر أخرى مهمة - إن لم تكن الأهم - هي الخبز والكرامة . هنا أيضاً تأتي لغة الكتابة فتلحم جزءاً بجزء آخر ، وتعطيه معناه من خارج جوهره .

هكذا تتجلى لنا الذهنية ، لا بشكل مجرد بل بشكل عمل ، بل - أكاد أقول - محسوس . لم تعد مضموناً وحسب ، هو التأكيد المطلق على القلب المجرد ، بل أصبحت كلا متكاملًا ، عملية متشعبة . لم تعد نتيجة لعمل انتهى ، بل أصبحت هي العمل في أثناء حدوثه . أصبحت عملية الخلق - على نحو ما - وهي تحاول ربط الخطوط بعضها ببعض ، فتخلط أحياناً ما بينها ، وتقع في المتاهة . هكذا تبدت لنا الذهنية ذاهنة لا مدهونة ، إذا شئت معارضة قول مولر بونتي في الصورة^(١٨) أعني الذهنية وهي تخلق لا وهي تعرض نتيجة . وقد تلمسنا فعلها ، طرقها في إبداع بعينه . وعلى الأخص في نسيج اللغة التي أنتجت المبدع المتخيل ، المدعور رواية . اللغة تتمدد ؛ تنشط ، ينعكس بعضها في بعض ، فإذا الذهنية ذلك الكلام الذي يصب على كلام آخر ليبيه من الخارج ، في الآن نفسه ، وحدته وتكامله ومعناه ؛ ينصب فيه ويتمادى فيه أيضاً .

وبعبارة أخرى تبدو الذهنية خصباً للحياة وخوفاً من الكلام ، من القول . الحياة متشعبة ، تنوء بالإنسان سبلها . والكلام خطوط لا نهاية لها ولا شكل محدد مسبقاً . فإذا تبطنت الحياة الكلام قادت قائلها ، كالفرس الجموح ، إلى حيث لا يبصر ، وإلى ما لم يخطر له على بال ، فيصير أسير بحر ما الذاخر وهو يظن نفسه الأسير . الكلام الحى خطر جليل ؛ ونجاء هذا الخطر تقوم الذهنية قيداً جاهزاً ، مسبق الصنع ، على شكل شبكة حديدية ترمى عليه فلا يدور إلا تبعاً لحلقات الشبكة وخطوطها ، ويتعلق على نفسه الكرة تلو الكرة . وكانت الشبكة هنا هي لغة الكتابة^(١٩) ، تلك ، تثبت في نسيج اللغة الأخرى لتوجه كل شيء ؛ الحدث والوصف والشخصية نفسها ، وأحياناً تخلق صورة تمثلها من الأحداث والشخصيات ، وتفعل فعلها في النص . وقد دعوناها لغة الكتابة لأنها وحدها اللغة التي يكتبها المؤلف الإنسان ، الكاتب . وما تبقى هو واقع حياة تحاول الانطلاق ، ومحاول الراوى نقله إلينا ، فإذا بالمؤلف يرسم له حدوده مسبقاً ، ويحده بالكتابة . وعندئذ يكون الكاتب هو الأسر لا المبدع .

٢ - الموقف :

بذا تنفضح أكثر من أى تعبير صريح شتى مواقف الراوى ، وأهمها موقفه من الإنسان ، وموقفه من الحياة ، وموقفه من الفن ، تلك المواقف التي كثيراً ما تحدث النقاد عنها ، من محمد مندور إلى جورج طرابيشي ، داعمين حججهم بتصريحات الحكيم نفسه في الكتب التي يتناول فيها تجربته وحياته . ولذا أقنصر هنا على التلخيص السريع إلى ما اختص به هذا العمل .

الموقف من الإنسان مجرد ومشوه ؛ فشخصيات الرواية - وتقتصر في الواقع على أفراد الشعب ؛ وسنية ومصطنى - بدهنة ، غير واقعية . هي شخصيات لا تظهر لها أية احتياجات جسمية أو مادية أو عقلية . لا جسد لها ولا عقل . إنها قلب ليس إلا . وفي الهبة الأخيرة

في منطق الرواية ومسارها العام فيبدو منسجماً مع الأحداث كلها والتوقعات كلها . وإذن فهذه اللغة وحدها تطور الأحداث من الخارج بشكل مفتعل ، وتبرر هذا التطور .

(د) الشخصيات المبسرة ، أو تحرك الدمى :

أما الشخصيات فهي أيضاً عرضة لهذه اللغة ، وقل أن نجد بينها شخصية تنبض ببعض الحياة . ومن هذه الشخصيات ذلك النوع الذي نسميه « لسان الحال » ؛ ولغة الكتابة تنبطنها حتى كأن لا وجود شخصياً لها . ومثالها شخصية الأثرى الفرنسى . ومنها الشخصية التزيينية ، التي تحمل طابعاً محلياً باهتاً ، ويبقى دورها الأساسى محدوداً بكونها « شخصية ذريعة » . ذريعة لمن ؟ للغة الكتابة ؛ فهي الصورة الحسية لها ، حتى لكأنها الصورة التي ترافق الصوت في السينما . إن هذه اللغة تقول القول ، وهذه الشخصية تجسده حسياً . ومثالها المهرج . وفي هاتين الحالتين تلتقى لغة الكتابة بالشخصية لقاء حياً ، حتى لتكون هذه اللغة ما هو جوهرى في الشخصية ، فلا تجد معناها ودورها - ومن ثم اندراجها في باقى الشخصيات وفي سائر الأحداث - إلا من خلال هذه اللغة . هكذا تتدخل هذه الأخيرة في بنية الرواية (شخصياتها) لتشكّلها (تعطيها شكلها) وتصورها (تهيئها صورها) من الخارج ، بدل أن تتفق من داخل الرواية ، ومن حياتها الخاصة .

ويبقى النوع الأخير من الشخصيات ؛ وتمثله تلك الشخصيات التي تبدو كأنها تتحرك من تلقاء ذاتها ، شأن أفراد الشعب . وهي تتسم ببعض الحياة ، وبعضها - محسن ، زنوبة - أكثر حيوية من بعضها الآخر ، لكنها - في العموم - هشة وضحلة . ميزتها الأساسية هي أنها متجانسة فيما بينها ، وأحادية البعد ؛ لا تتمتع إلا ببعد القلب ، ومسطحة ؛ إذ يبقى حتى هذا البعد فيها ضئيل العمق . وهنا أيضاً تفعل لغة الكتابة فعلها ؛ فهي تهب هذه الشخصيات معناها وحياتها من الخارج ؛ إذ لا حياة تتدفق فيها فتفجر قلباً خافقاً مستقلاً ، يعيش بمنطقه الخاص ، حتى لكأنها صورة حسية لهذه اللغة ، وإن كانت أوضح من « الشخصية الذريعة » بعض الشيء ، دون أن تعدو كونها ذلك . فبفضل هذه اللغة تحيا هذه الشخصيات ، ويفضلها تندرج في سياق الرواية . وهنا أيضاً تعمل لغة الكتابة عملها من الخارج .

(هـ) الحدث المنقطع

أو الاعتبارية المطلقة :

يبقى الحدث الأخير دون أى تمهيد حقيقى ، وتنحصر فيه الشخصيات الرئيسة دون أن تعهد فيها مثل هذا الالتزام - بآى حدثاً منقطعاً كأنه صدفة مطلقة ، فيغتصب أحداث الرواية ويتوجهها . وهنا يتجلى دور لغة الكتابة أيضاً على أوضح وجه ؛ وذلك على مستويين : يمتزج مع الحدث (ولا عجب في ذلك ؛ إذ إن أكثر النص السارد للحدث من لغة الكتابة) ليعطى للأحداث السابقة معناها الحقيقى ، فيكملها من الخارج . هذا من جهة . ومن جهة أخرى ينصب على الحدث المنقطع نفسه فيربطه بباقى الأحداث ، فكأنه تتمتها الطبيعية ، في حين لا شيء فيها ينبىء به . يفسره تفسيراً يلائم طبيعة هذه اللغة ، دون أن ينبىء عن هذا التفسير أى عنصر ذاتى في الحدث .

المكتسبات الفنية :

في « عودة الروح » براعة فنية تستهوي القارئ وتستحثه على متابعة القراءة حتى ذلك الحد الذي تتجلى فيه الرواية أو تنفجر من الداخل انفجاراً هو في الحقيقة مبرر وجودها ؛ قصدت : الحدث الأخير . بهذه البراعة يتزود - ويتصبر - لعبور المساحة الكبرى من الرواية ، دون أن يمل أو يغويه السأم بالإقلاع عنها . ولها وجوه عدة ، أكتفى منها بالأبرز .

فمنها لغة الكلام ، وقد أكثرنا من الحديث عنها ، التي استطاع الراوي أن يرقى بها إلى درجة من البلوغ لا أظنها قد أصابتها من قبل . لقد استعملت اللغة الدارجة من قبل ؛ وحسبنا شاهداً على ذلك ما أتى من ردود سريعة في « زينب » ، وما اعتمده منشور القصة القصيرة في مصر (محمد ومحمود تيمور ، عيسى وشحاته عبيد . . .) من مقاطع حوارية بهذه اللغة ، تمتد أحياناً على حيز كبير نسبياً ، كما في « رجب افندي » لمحمود تيمور . لكنها لم تبلغ ، قبله ، ذلك المستوى من اليسر والطبيعية ، بل الحيوية ، الذي بلغته معه . ولعل ذلك مرده إلى أن من قبله كانوا يستعملون اللغة الدارجة لما في أعمالهم ، أو يعمدون إلى ما يشبه الترجمة من اللغة الفصحى إلى اللغة العامية . لم ينطلقوا من العامية ، بل نقلوا بها مضموناً هو ليس منها (« رجب افندي ») ، في حين يبدو الحكيم وكأنه انطلق من حالة طبيعية متكاملة ، هي من حالات الشعب ، وأنطق الشعب فيها بلغته الخاصة العامية . وهذه الميزة هي التي أوحى بالعلائقية التي انطلقنا منها في دراستنا . يضاف إلى ذلك حسن انخراطها في إطار اللغة الأخرى ، الفصحى . ونحن نميل إلى الاعتقاد أنه ، بسبب من هذا كله ، أسهمت « عودة الروح » إسهاماً فعالاً في النقاش الدائر آنذاك وحتى فترة قريبة حول استعمال اللغة الدارجة في الرواية والمسرح . ولا شك أن نجاحها قد أسهم في حسم القضية في اتجاه إضفاء الشرعية الأدبية على اللغة الدارجة .

وإلى اللغة الدارجة ، وبالاتصال معها ، نضيف مكتسباً فنياً آخر ، هو الحوار . الحوار يدور معظمه بهذه اللغة ، اللهم إلا إذا كان حواراً لا ملخص حوار ، فيأت عندئذ بالأسلوب غير المباشر ، وباللهجة الفصحى . وبذلك يستفيد من ميزات هذه اللغة الدارجة : انطلاقتها من حالة شعبية ، واتسامها بالطابع الشعبي التماسي . . . ونضيف إليها تلك الحركة المتجلية أكثر ما يكون في الفكاهة . وقد يكون أجمل الحوار في « عودة الروح » ذلك الحوار الذي يدور حول مواقف هزلية ، نضحك فيها الشخصيات من بعضها أو يضحك منها .

يتصل بهذين الوجهين وجه فني آخر ، هو المسرح . وقد تحدثنا عن ذلك في كلامنا عن المسرحانية ، المتجلية على الأخص في المسرح المتعدد والمركب . وإن انتقال الحكيم إلى المسرح بعد هذه الرواية ، بالنجاح الذي استأثر به لفترة طويلة دون غيره من المخرجين ، لشاهد بحدوثه على هذه البراعة الفنية .

ويتصل بذلك أيضاً تلك البراعة في حبك المشاهد ، والتقديم لها بشكل طبيعي حتى تبدو كأنها تأتي بشكل عفوي . فالتمساح المعلق في بيت الدكتور حلمي (١ ، ٨٩) تمهيد طبيعي لحديثه عن السودان . وذكريات والده سنية عن أم حسن (١ ، ٩٥) استباق لصورتها عند القارئ . أما أغنية حسن أمام سنية (١ ، ٩٩) فتنبيه منذ البدء بإخفاق العلاقة . وتسليم الميزانية إلى مبروك (١ ، ١٨٢) يؤذن

ببلغ هذا التجريد شأواً آخر فيتجرد هذا القلب من أي شعور وطني ، ومن كل عاطفة مضادة للاستعمار ولاستغلال الطبقات المتعاونة معه ، فيصبح عاطفة مجردة ، تدفع إلى المخاطرة بالحياة ، وتبقى نقية من كل شائبة . لا جسد ، لا عقل ، لا وعي ، لا حاجات مادية ، لا موقف وطني ، لا تضامن ضد الدخيل وضد المستغل . شعور مجرد . قلب صرف .

يبدو بعض الوعي عند مصطفى وسنية . وعي ؟ لا ، بل بعض التعقل الذي يدفعها إلى بعض التخطيط للمستقبل ؛ ويبقى القلب هو المحرك الأول . لكن شخصية سنية - إذا ما قورنت بشخصية زنوبة ووالدة محسن - قد تفضح موقفاً من الإنسان (المرأة) ؛ فوالدة محسن شريرة بالطبع ، تتعد بزواجها عن الطبيعة وعن الشعور^(٥١) وزنوبة فرد من « الشعب » ، إلا أنها قادرة على الإقدام على جريمة لقضاء وطرها . أما سنية فملك يمنح الانطلاقة الأولى لقلب الرجل ، ويبيته بذلك لكل أمر عظيم ، ولكنها ما إن تلهم حتى تخون بكل براءة ، وتبقى أبعد إنسان عن اقتحام ذلك الأمر العظيم . إنها ملهمة للأمر العظيم وعاجزة عنه (هي و « الشعب ») ، وملهمة لأمر عظيم وتعد طالبة بمصالحها الشخصية (هي ومصطفى) . المرأة ملهمة لأمر عظيم حين تكون بعيدة المثال (سنية) ، ولكنها ، وهي قريبة المثال ، خادمة للرجل (زنوبة) ، أو مفسدة له (زنوبة ووالدة محسن) .

موقف من الإنسان هو موقف من الحياة . هكذا الحياة تُقيد ، تشذب ، تبسر ، تجرد ، تنقى من كل شائبة قبل أن تصبح معادلة رياضية : الإنسان = القلب المحض . وقد تكتمل هذه المعادلة بما يشبه المعادلة : الإنسان = الرجل . ينتج عن ذلك : الرجل = القلب المحض . الحياة تختزل إلى بعد واحد مبسر ؛ فهل تبقى هي الحياة ؟ لا ، بل يستبقى منها ما لا يبدو خطراً على الفنان . الحياة المنتشبة ، انفدارة ، التي ، كما السيل الهادر ، تجرف الحواجز والنظريات ، هي خطر جلل . فلتنحصر إذن وتعبأ في أنبوب منقي ، فيسهل حملها ، يسهل تحملها . والموقف : خصى الحياة ، خوفاً منها .

موقف من الفن . ومن يخصى الحياة ؟ الفنان ؛ الفن . فالفن إذن ليس تعبيراً عن الحياة بكل زخما ، أو صنوا لها (كما يرى البعض) ، وليس استبطاناً لها لدفعها إلى آفاق جديدة ممكنة ، بها يتجدد الواقع ويخلق من جديد ، أو يستشف ويستكمل . الفن لا يعبر عن الواقع ولا يعارضه ولا يستكمله . إنه مصفاة عسيرة بها يصفى الواقع ؛ منخل به تغربل الحياة . . . وتقيد . فالفنان عدو الحياة ، هو من « اختار اللاحياة » حسب تعبير طرايشي^(٥٢) . والذهنية مرت من هنا .

ومع ذلك كله تبقى « عودة الروح » محطة مهمة في الرواية العربية . كانت - ولا تزال - للقارئ بعض الزاد في الحياة ، وبعض الزاد من الحياة ؛ وتلك هي المفارقة .

رأي : « عودة الروح » بين الفن الروائي والشعر

ولهذه المفارقة ما يبررها ؛ إذ إن الرواية تجمع إلى الذهنية ، التي بسطنا الحديث عنها في هذه الصفحات ، وجهاً إيجابياً نرده إلى أمرين : الفنية والشعر .

بشهادة شراء النظارات ، كما أن حديث سنية وزنوبة على السطح (١) ، ٢٧٧) ينهى بالرسالة التي تلقاها محسن وهو في الريف ، ويمهد لها . ونذكر ، أخيراً لا آخر ، تلك اللمحات النفسية الذكية ، المنتشرة في أنحاء النص . ومنها تأويل محسن لرسالة زنوبة (٢ ، ٢٩) ، الذي يبرع فيه الراوي إلى أبعد حد ؛ وموقفه من سنية وهو يعيد إليها منديلها (١ ، ١٥٣) ؛ وكذلك بعض مواقف سنية من الرجال . في ذلك كله تظهر التفاتات نفسية ذكية ، تمس القارئ من قريب .

كلها براعات فنية ، يعد بعضها مكتسباً جديداً ، يشد القارئ إلى الرواية ، على الأقل ، يدفعه إلى ألا يفلت من إطارها ، ريثما يسطع ضوءه هو من الرواية جوهرها ؛ وهذا ما عبرنا عنه بكلمة شعر .

الشعر والقومية :

تظل « عودة الروح » على الجمهور في أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، فتفجأ قراء اعتادوا أنواعاً من الفن الروائي أو القصصي كثيرة : ما سمي بالقصة الاجتماعية^(٥٢) ، ثم القصة القصيرة الناشئة ، ابتداء من عام ١٩١٤ على يد محمد تيمور^(٥٣) ، ثم المزهرة ازدهارا سريعاً في أوائل العشرينيات قبل أن تحبوه في ريعانها^(٥٤) ، ثم ذلك النوع من الرواية التي تردد أصحابها ونقادها في تصنيفها في الرواية أو القصة القصيرة^(٥٥) ، وأخيراً ذلك النمط من السيرة الذاتية في قالب يحاول الاقتراب من الرواية^(٥٦) . أنواع متعددة ، إلا أنها تجتمع ، عند القارئ ، في نقطة بعينها هي الغرض من قدر الشعب لبؤسه وجهله وتخلفه ، والنقد اللاذع للتقاليد الاجتماعية والدينية ، على نحو يرتد على الشعب طعناً في قدرته على التحرر ، ثم الحث الخطأي ، بلهجة الواعظ الديني أحياناً ، على اعتناق القيم القديمة والدين أمهما - والقيم المستحدثة ، وعلى رأسها الوطنية . موقف يقول أصحابه إن الغاية منه مصلحة الشعب ؛ فالشعب إذ يتحرر تتفق قواه الداخلية ، وتكتمل إنسانيته ، وفي الإنسانية سعادة . ولنا نشك في موقفهم هذا ، لا سيما أن معظمهم ، شأن معظم المثقفين ، اكتشف الشعب فجأة ، كما في ظهور عجائبي ، بعد ثورة عام ١٩١٩ ، فبات لا يلهج إلا باسمه . غير أن هدفه لم يتحقق في الواقع إلا في صورة نقد سلبي ، في وصف يؤكد السلبيات .

ونأتى « عودة الروح » من خارج هذا التيار على الإطلاق ؛ تأتي بعكس هذا التيار ، لتؤكد الوجه الجميل في الشعب ، والممكن الجميل في الشعب كذلك . حقاً ، إن الوجه الجميل قد حسنه ، بدرجات ، مبضع الجراح (الروائي) ، وإن الممكن الجميل زينه ، بما يفوق الواقع ، خيال الفنان ، لكن المهم هو أن اللهجة جديدة ، والمنطلق مختلف . إنه منطلق يتبطن الشعب ؛ مزاياه الجميلة ؛ إمكاناته الدفينة ، ليفتحها من الداخل كالبرعم من الورد ، ويفتح لها ، بها ، بل يفتحها آفاقاً لا تُحد ؛ عوالم أين منها نقيق الأخلاقيات القديمة والمستحدثة ، أين منها جموح المثقفين ونقاد صبرهم في تشكيل الشعب وفق مثلهم وأوهامهم ؟ مَدِّ الآفاق ، وارتياح العوالم : ذلكم هو الشعر ، وبالشعر انتصرت « عودة الروح » .

واضح أن الشعر هنا يتبلور في نسج الرواية - بشكل محصور - في ذلك الحدث الأخير الذي يضئ أرجاء النص بكامله فيمنحه أبعاده

الحقيقية وختم البقاء ، ويتبلور - بشكل أوسع - في تلك اللغة التي دعوناها لغة الكتابة ؛ وما الحدث المشار إليه إلا ذروتها المطلقة ، وتجميدها . وإذا كانت لغة الكتابة تشد القارئ دائماً إلى ما وراء النص لثلاً يستغرق فيه كلياً فيفلت منه الأهم ، فإن الحدث الأخير هو الذي ، بطريقة عين ، يستجمع النص بأسره ليعيد بناءه وتفسيره . ولذلك فنحن نرى أن « عودة الروح » خير مثال على الرواية التي تقرأ انطلاقاً من نهايتها . ولا شك أن القارئ الواعي ، أو - فنقل - القارئ المتذوق (أو المشاهد في قاعة المسرح) لا يستعرض تسلسل الأحداث والمشاهد إلا ويربطها في كل لحظة بذلك الحدث الأخير ، فتأتى مقاطع لغة الكتابة مراحل يستريح فيها لحظة خارج النص لينظر إلى الرواية من عل ؛ لينظر إليها كاملة مكتملة ، قبل أن يتابع السفر وعينه على الحدث الأخير ، يستمد المعنى منه . فالشعر يتجلى إذن ضمن إطار الذهنية (لغة الكتابة مترابطة مع اللغة الأخرى) ، في إطار الذهنية . يأتي من خارج النص الأصلي ولا ينطلق منه . بذلك يجبو وجهه قليلاً أو كثيراً ، إلا أنه ، مع ذلك ، ينفذ ضوءاً ولو باهتاً من خلال العقلانيات الخزينة المترابطة في روايات العصر .

هذا الشعر ينطلق من بقعة ضوء سطعت ؛ من شحنة طاقة انفجرت ذات يوم من عام البركات ١٩١٩ ؛ عام الثورة المصرية الثانية ؛ وأولاً ثورة عرابي . فهو يحيل إذن إلى الشعور القومي أو القومية المصرية بالمعنى الذي كانت عليه آنذاك . بهذه الحلقة تتصل « عودة الروح » برواية أخرى تبوات عند النقاد ، بفضل نكهتها الشعرية المماثلة ، مرتبة « الرواية العربية الأولى »^(٥٧) ، عنت « زينب » لمحمد حسين هيكل ، الصادرة عام ١٩١٤ ، في ذلك المناخ الذي هيا ثورة عام ١٩١٩ .

لا شك أن الفروق الفنية كثيرة بين الروائيتين ، إلا أنها تلتقيان في الجوهر : ذلك الشعر المتجلى في القومية ، وإن اختلفت مظاهره : روعة الطبيعة المصرية ، وطيبة الفلاح المصري في « زينب » ، و « قلب » الفلاح المصري صانع المعجزات في « عودة الروح » . والعجيب أنه يأتي ، في الروائيتين من خارج النص ، أو من نص آخر مواز للنص الأصلي . ذلك ما عبر عنه نقاد رواية هيكل بالرومانسية ، وما نعتناه بالذهنية في رواية الحكيم ، إلا أنه يكفي ليرتفع بالعملين إلى درجة لم تبلغها الأعمال الأدبية الأخرى . وذلك يفجر كوكبة من الأسئلة .

فإذا كان الشعر (القومية) هو الذي ضمن نجاحهما في تلك الفترة المتعدية بالقومية ، أفلا يؤكد ذلك ، ضمن الإطار الأدبي العربي ، أن مفهوم الرواية مطاط إلى حد كبير ، وأنه نسبي ، يقاس بحاجات كل عصر الروحية ، وبما ينتظره كل عصر من أدبه ، أو مما يصله من أدب سواء ؟ وهنا ننظر منه أن يعبر عن شعوره القومي ويرره ففعل ، فمجده ؟ وألا يعني ، من ثم ، أن الشكل وحده ، بكل براعاته ، لا يصنع الرواية إن هي افتقرت إلى الروح ؟ أم أنه يعني - إذا تناولنا القضية من الطرف الآخر - أن الموقف العربي من الجمال ، والجمال الأدبي بخاصة ، أسقط على الرواية ، ذلك الفن الدخيل عليه ، وحنها ما كان يراه في شعره ونثره التقليديين جمالاً : تلك الخطابة التي تدغدغ الشعور وتطلقه ، وذلك السحر - وإن من البيان لسحراً - الذي يفتق الطاقات وإن كانت إلى الحلم من الواقع

أصيلة ، أو فلنقل - خوفاً من دعاة الأصالة ، ورفقاً بأعدادها - جديدة . وماذا لو كانت هذه الإجابة قيد التحقيق ؟ نِعْماً ! (أقله إنجاز ، في عالم عربي ، على تراث تليد ، وإمكانات ثرة ، ويخبطه المرض . آه لو أن في الأدب تزياناً ! - نص مواز ليس للقراءة) .

أقرب ، الذي يوقد الطرب ، وإن بقي لذة آنية ويفنى الزمن ؟ ولذا طرب لتلك الروايتين لما فيها ، بعكس ما سبقهما وعاصرهما ، من شعر ؟ وماذا لو اجتمعت تلك التساؤلات وأجوبتها جميعاً عند هذين العاملين ؟ إذن لكانت الإجابة عنها عملياً ، مفتاحاً لخلق رواية عربية



مركز تحقيق تكاملي في علوم العربية

الهوامش :

- (١١) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ٢ ، ١٥ - ١٧ و ٢ ، ٣١ - ٣٣ ...
- (١٢) راجع : R.Jakobson : Essais de Linguistique generale! Minnit, 1963. Paris. chap. 11
- (١٣) هذه المفردات من ترجمتنا ، فد «إحالية» تقابل «referenciele» ، و «انفعالية» تقابل «Emotive» و «تماسية» تقابل «Phatique» .
- (١٤) راجع خصوصاً : الحديث عن الهدهد اليتيم (١ ، ١٠٨ ...) ، الدعوة إلى الأكل ...
- (١٥) راجع : ١ ، ١٩٠ . وما دفعه إلى هذا الموقف هو قول منية عنه إنه يشبه عمدة البلد ، بفارق واحد هو النظارات .
- (١٦) راجع : تردد حنفي لجملة «معك حق» (١ ، ٢٣١) ، ونشيد «معانا منديلها» (٢ ، ٢٩٦) .
- (١٧) خاصة في ١ ، ٥٥ . هناك أيضاً مواقف أخرى : مبروك حين يعود إلى البيت بنظاراته (١ ، ١٩١) ، سليم حين تكشف رسالته إلى منية (١ ، ٢٣١) ، حنفي حين يلقي المتقدم للخطبة زنوبة (١ ، ١٨) .
- (١٨) راجع : ١ ، ٥٩ . وهناك أيضاً مواقف أخرى : سليم بعد «تفتيش» للشامية ...
- (١٩) راجع : ١ ، ٢٨ - ٢٩ . ويمكن كذلك مراجعة الحوار الذي يجري بعد أن يرمى سليم بـ «الوزة» (١ ، ٣٩) وقصة الهدهد اليتيم (١ ، ١٠٩ ...) .

- (١) صفحة ٩ من طبعة مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، «المطبعة النموذجية» ، القاهرة . دون تاريخ . وهي طبعة بجزئين ، وسوف نحيل دائماً إليها فنضع مثلاً : ١ ، ٧ أو ٢ ، ٢١٥ للإحالة إلى الجزء الأول صفحة ٧ أو الجزء الثاني صفحة ٢١٥ .
- (٢) راجع : ١ ، ١٠ .
- (٣) تقابل بالفرنسية كلمة Poetique ، وقد يستعاض عنها بكلمة «صناعة» .
- (٤) راجع : Bourneuf et Quellet : L'univers du roman, PUF 1972, p. 57 - 61.
- G.Genette : Les frontieres du recit. In : Communications N. 8 de 1966.
- (٥) طبعاً ليس من الضروري أن يأتي الحوار (المقطع الثاني) بهذا الأسلوب المباشر ، فقد يأتي بأسلوب غير مباشر .
- (٦) راجع : «حديث عيسى بن هشام» للمولحي ، وفيه مقاطع غير قصيرة بالعامية .
- (٧) وهي الطاغية .
- (٨) راجع مسرحيات : مارون النقاش ، ويعقوب صنوع ، وأبي خليل القباني .
- (٩) وأشهرها روايات جرجي زيدان .
- (١٠) راجع روايات مصطفى لطفى المنفلوطي ، وجعلها منقول بتصرف .

- (٣٩) راجع على سبيل المثال لا الحصر :
— محمود أمين العالم : « توفيق الحكيم المفكر والفنان » دار القدس بيروت ١٩٧٥
— جورج طرابيشي : « لعبة الحلم والسواقع » ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٠ .
- (٤٠) شأنه في ذلك شأن أكثر التحديدات الرائجة في النقد عندنا مثل : رومانسية ، واقعية ، سيرة ذاتية ، وجدانية ...
- (٤١) راجع كتابه المذكور آنفاً .
- (٤٢) راجع كتابه المذكور آنفاً ص ١٣٢ .
- (٤٣) المرجع نفسه ص ٣٦ .
- (٤٤) المرجع نفسه ص ٤٠ .
- (٤٥) المرجع نفسه ص ٣٨ والمقتطفات المستشهد بها كلها من الحوار الدائرين الحبيرين .
- (٤٦) راجع : عن البند ١ ، ٢٥ - ٢٨ وعن الأثر ١ : كل تصرفات والذند محسن .
- (٤٧) نبيه القاريء فيا نعتذر إليه أن هذا الخط المنحرف يشير إلى أن هذه العبارة تقرأ بطريقتين متلازمتين : « العلاقة والبحث عنها » - « العلاقة أو البحث عنها » .
- (٤٨) راجع تعبيره : "Image imageante et image imagee"
(٤٩) ما المقاطع التي يستعمل بها جزءا الرواية إلا امتداد لهذه اللغة .
- (٥٠) راجع بعض قولها : « من إمتى باحضرة العمدة القلاح . : أنا الل مدنتك » (١٣ ، ٢) .
- (٥١) المرجع نفسه : مقدمة الكتاب .
- (٥٢) وربما كان المتعترض أفضل ممثل لها في تلك الحقبة .
- (٥٣) صدرت له في مطلع العشرينات مجموعة قصص ، « ما تراه العيون » كان قد نشرها في « السفور » ابتداء من ١٩١٨ .
- (٥٤) عمل يد محمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد وبعض من كُتبتوا فيها بعد المدرسة الحديثة .
- (٥٥) وأوضح مثال عليها : « رجب أفندي » (لمحمود تيمور) .
- (٥٦) طه حسين في « الأيام » (١٩٢٩) ، المازن في « إبراهيم الكاتب » (١٩٣١) .
- (٥٧) وقد أوضحنا في مقالنا « نشوء الرواية العربية بين النقد والأيدولوجية » المنشور في مجلة الآداب (عدد خاص ٢ - ٣ ، ١٩٨٠) أن موقف النقاد هذا كان أولاً موقفاً عقائدياً لا أدبياً .

- (٢٠) راجع الإشارة رقم ٦ .
- (٢١) راجع في T. Todorov : Poétique, Seuil 1968 — الفرق بين الأسلوب المباشر وغير المباشر والمروي style raconte .
- (٢٢) هو الراوي الذي يغور في أغوار الشخصيات كافة ولا يخفى عليه شيء ويقابل ما يعبر عنه بالفرنسية بـ Narrateur omniscient .
- (٢٣) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ١ ، فصل ٢٢ ثم ٢ ، فصل ١٢ وفيه على الأقل مشهذان ، ...
- (٢٤) في كتابه « الوجه والقناع » دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، يأخذ محمود أمين العالم على المخرج تقيده بنص الحكيم ، ولعل في ما ذهبنا إليه ما يفسر موقف المخرج .
- (٢٥) راجع : مقطع المنديل منذ مطلع الرواية وحتى المشهد الطقوسي (٢ ، ١٩٦) بل أساليب زنوية لرقية مصطفى ، بل شراء مبروك لنظاراته ...
- (٢٦) راجع : Bourneuf : op. cit. chap. V .
- (٢٧) ثبت بعد المواقف ، جدولاً بأهم المواضع التي ترد فيها هذه اللغة .
- (٢٨) راجع في : R. Barthes et ... : Poétique de recit !, Seuil, 1977 مقال W. P. Booth : Distance et point de vue. ولا سيما ما يتعلق بالمسافة بين الراوي والشخصيات .
- (٢٩) راجع R. Jakobson : op. cit. "La Fonction poetique"
- (٣٠) راجع أيضاً : « خطيب الجمعة » (١ ، ١٨٦) ، « عاصيد وثني » (١ ، ٥٧) ...
- (٣١) راجع : ١ ، فصل ٧ حيث تكثر المقاطع التفسيرية ، ثم ٢ ، ٣١ - ٣٣ ، ومقاطع الحوار الذهني المشار إليه .
- (٣٢) عبر عنه مبروك بشراء النظارات وزنوية بالتعاويد كافة .
- (٣٣) سنية « أدركت بوعياها للذا نغيا المرأة » (٢ ، ١٦٤) . عجيب هذا الإدراك المفاجئ .
- (٣٤) راجع ما قبل عن التمدج في هذه الدراسة .
- (٣٥) « غير أنه لم يجد في رأسه الآن سوى صورة واحدة : مصر وسنية » (٢ ، ٧٧) .
- (٣٦) راجع ١ ، ١٤٣ - ١٤٤ .
- (٣٧) راجع كتاب MR. Barthes et... : op. cit. في مقال : W. Kayser : Qui raconte le roman ? عن : L' auteur implicite M
- (٣٨) راجع : الفقرة الثانية من ١ ، ٢ : « ولفظت هذه العبارة ... » .

المجدول المشار إليه في الهامش ٢٧ :

مواضع لغة الكتابة

رموزها ثلاثة : جماعة ، معبود ، قلب . هاك مواقعها .

١ - جماعة : جزء أول ، صفحة ١٠ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ (مبروك منم) ، ٤٥ (محسن مثلهم) ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٦٥ (قروء) .

جزء ثان ، صفحة ٦ - ١٤ ، ٣٠ - ٣١ (الرضاع معا) ، ٣٤ - ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٥٣ ، ٦٣ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢٤٢ - ٢٤٣ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٢٦٢ .

٢ - قلب : جزء أول ، صفحة ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٥٩ (إحساس) ، ٢٠٠ - ٢٠٣ ، ٢٠٥ - ٢١٠ ، ٢٥٢ .

جزء ثان ، صفحة ٣٠ - ٣٢ ، ٣٤ - ٣٥ ، ٣٦ - ٣٨ ، ٥٣ - ٦٣ ، ٧٤ .

١٠٧ ، ١٢٦ ، ١٤٤ ، ١٤٤ ، ١٨٢ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢٠١ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠ - ٢٤٢ .

٣ - معبود : جزء أول ، صفحة ٤٩ ، ٥٧ (لغة الشرفة) ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٠١ ، ١٤١ - ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٦٠ ، ١٧٢ ، ١٨٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣١ ، ٢٥٨ .

جزء ثان ، صفحة ٦ - ١٤ ، ٣٠ - ٣٢ ، ٣٧ - ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٢ - ٦٣ ، ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٢٧ ، ١٩٠ - ١٩٢ ، ٢١٦ ، ٢٤٠ - ٢٤٢ ، ٢٤٦ .

نتيه : في هذه المواقع ترد الرموز الثلاثة المذكورة وما يقع في حقلها المعنوي ، كما حددناه في دراستنا .

النص

نحو فترأة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش

اعتدال عثمان

ماذا يقول شعر محمود درويش؟ وكيف يقول ما يقول؟ وهل يمكن اختزال ذلك الشراء اللغوي الفادح، وتكثيف طاقة شعرية بركانية في عبارات بحث أو مقال يكون كالزبد الطافي فوق أمواج بحور الشاعر الخلافة افادرة؟

بكلمات أخرى، ما العلاقة بين النص المبدع والنص النقدي؟ وهل نسلم بأن النص النقدي «قول على قول»، محكوم بأنه يأتي تالياً على النص الأول، فيصبح استنتاجاً في الزمن الحاضر لماضٍ صامت؟ صحيح أن الأمر كذلك؛ لكن ماذا يحدث لو ولينا وجوهنا صوب الآفاق البعيدة؟ نبجر في فلك درويش، ونغادر تخوم المؤلف والجاهز، ونكون بين برق بحوره وألقها، ومعنا صحبة من نصوصه، ونصوص أخرى غائبة^(١)، ونصوص تحضر الآن، ومنها نص يقتبس كلمات وهاجة لأوسكار وايلد تقول: «النقد يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه نقطة البداية لإبداع جديد»^(٢)، فلا يكتسب أهميته من اكتشافه لعلاقات العمل الفني وإضاءته فحسب، وإنما تكون للنص النقدي إشعاعات ذاتية تنبثق مما يحمله من حنين لطرح الأسئلة الجوهرية المرتبطة بالوجود وبحياة الإنسان ومصيره.

وفي الحال يحضر نص آخر أكثر دلالة، لناقد ومبدع في آن واحد، يقول: «قد يكون النقد الأدبي - بوصفه علماً - عملاً إبداعياً، مثله في ذلك مثل أي عمل علمي آخر: أعنى وجود الإحساس، وأحياناً نشوة الاكتشاف؛ ذلك الضوء المباغت الذي يغمر الأشياء فيجعلها تضيء بدلالة مفاجئة... تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا. إنني، لهذا السبب، أعتبر النقد علماً، وأعتبره، في الوقت نفسه، فناً أو نوعاً أدبياً»^(٣).

وعلى أرض واقع أكثر جهامة نرتطم بكلمات حصيفة، لكنها غير محلقة، تتمثل في قول لوكاتش «إن كاتب المقال (يقصد المقال النقدي) مثال خالص للبشير بمن يأتي بعده؛ إنه يقوم بالإعداد لثورة جمالية يكون من نتائجها، وفي هذا وحده مفارقة ساخرة؛ أن يصبح الناقد في موقع هامشي»^(٤). ولا بد عند الإعداد لتغيير القيم الجمالية. أو حتى مجرد التفكير في التغيير، من شحذ ملكات تبدو خاملة ما لم نتجاسر فندفع بها إلى مهب رياح المجهول وأعاصيره.

التي بحثكم إليها الفن ويجاوزها فيها بعد؛ وصحيح كذلك أنه يتحرك في بحثه داخل إطار علاقات مبدع النص بالعالم، لكن

صحيح أن الناقد يتخذ من العمل الفني مادة أولية لبحثه، يقوم بتحليلها وردها إلى منابعها الأولى، تمهيداً لاستخراج القيم

الناقد ، خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه ، يدخل طرفاً فاعلاً في إعادة تشكيل هذه العلاقات ، وطرحها طرحاً جديداً في نص نقدي ، يضيف عمقاً جديداً للنص الأول ، يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعالم .

وعلى حين تتعدد القراءات النقدية فإنها تختلف في عمق الإضافة . ويتوقف الاختلاف على وعي الناقد بعملية التلقي ، والموقع الذي يتخذه إزاء النص الذي يتناوله بالنقد ؛ فهناك على سبيل المثال ما يمكن أن يسمى بالقراءة « الاستنطاقية » التي تحرص على أن يكون التلقي بأكبر قدر ممكن من الأمانة ، وتكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر ، والخضوع للنص . لكن هذه القراءة ذاتها « لا تخلو أو يمكن أن تخلو من التأويل ، وإنما تخلو من الوعي بما تقوم به من تأويل »^(٥) .

وهناك قراءة أخرى هي القراءة « الاستنطاقية » ، التي تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب . ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذاً لإرادة القارئ ، ولقدرته على البناء . ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارئ أفعال الاختيار ؛ فتتقدم أفكار بعضها ، وتراجع أفكار غيرها ، أو تبرز جوانب ، ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى ، حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني ، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار . ويتفاوت البناء في تماسكه وقدرته على الكشف ، كما تتفاوت كيفية البناء في كل قراءة جديدة . ويقتضي حقن إرادة القارئ ، وإطلاق أفعال الاختيار والممارسة الواعية ، رفض آليات طرق التفسير المألوف ، والوقوف عند تخوم التلقي المباشر ، ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل الفني ؛ وهي مشاركة لا تتوقف على إرادة القارئ وحدها ، وإنما تتطلبها جماليات الفن ذاته ، عندما تقوم على رؤيا مركبة للوجود ، لا تصلح نظرة أحادية خاضعة للنص لفض مغاليق أسرارها .

وإذا حولنا زاوية الرؤية في محاولة لتلمس الآفاق الرحبة ، ولكن في إطار ذلك المنطلق نفسه ، وجدنا أن استنطاق النص والمشاركة في صنعه لا يقتصران على الأعمال النقدية فحسب ، وإنما قد يمتدان إلى مجال أدبي آخر هو الترجمة ، في أرقى أشكالها ، حين تجاوز حدود النقل الأمين للنص ، وتصل إلى معاشة حيمة لأفكاره ، ولوجهة النظر التي يحملها ؛ فمن منا قرأ ترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية لدانتي ولم تهزه هزا عميقاً تلك القدرة على النفاذ إلى الأصل ، والترحال الطليق في أحراشه ، والاحتراق بلهب جحيمه ؟ وإذا بالرحلة الأدبية تنتهي وقد تركت إدراكاً عميقاً بأن المترجم قد استطاع أن يقتنص روح النص ويعيد خلقه في اللغة العربية ، وإذا بالجحيم يضيء في العقل والنفس ، فيخرج القارئ من مطهر المعرفة ، على حين تدخل الرحلة في نسج الفكر ، تعيد تشكيله .

إنني أذهب إلى أبعد من ذلك ؛ إلى الأفق الذي ألمح إليه الناقد المبدع الذي أشرت إلى حديثه منذ قليل ، وأغامر إذ أقول إن عملاً علمياً مثل كتاب « شخصية مصر . دراسة في عبقرية المكان » لجمال حمدان ، عمل إبداعي من طراز فريد . صحيح أن مجلدات الكتاب الأربعة الضخمة تتوافر فيها شروط البحث العلمي الموضوعي ، وتكشف عن عمق كبير وإحاطة موسوعية ، بالإضافة إلى كم معرفي هائل ، ودقة في العرض ، وتوثيق للمادة . . الخ ، لكننا إذا ما قرأنا فصول الكتاب بدهتنا حقيقة جليلة كالشمس ؛ حقيقة أنه في العمق السحيق من هذا الجهد الخارق تكمن بذور الفن العظيم في إهاب ذات ملهمة ، يظل حضورها المضمرة في ثنايا العمل العلمي حضوراً غامراً أخاذاً ، لا تستطيع أن تحدد مصدره ، وإنما تنساق معه ومع إحساس بنشوة الاكتشاف والتعرف البكر على شخصية مصر الاقتصادية ، وشخصية مصر البشرية ، وشخصية مصر التكاملية . . الخ ؛ إحساس لا يتركنا إلا وأطراف تلك الرؤية الشمولية قد تجمعت في بؤرة تشع بعشق صوفي لمصر ولذرات تراثها ؛ عشق يبلغ حد الفناء في ذلك الوطن العريق المتربع على عرش النيل .

من منا قرأ ولم ينفذ ذلك الإشعاع إلى الصميم من انتمائه ، فيزيده إيماناً بهذا الانتفاء ؟

تري هل شطح بي القلم بعيداً عن محمود درويش وشعره ؟ في ظني أنني أقرب كثيراً من شعر درويش ، على حين يبدو أنني قد صرت شديدة البعد عنه ؛ ليس لأن جمال حمدان ومحمود درويش ينهلان معا من نبع العشق الصوفي المتوهج إلى حد الفناء في الوطن ، وإن لجأ كل منهما إلى استخدام أدواته الخاصة ؛ أي ليس بسبب وحدة المنطلق لكليهما على الرغم من اختلاف السبل ، وإنما بسبب الجمع في شعر درويش بين سبل تبدو مختلفة ، أو بعبارة أدق لسبب يتعلق بأيدولوجية الخطاب الشعري عند درويش .

ولكن قبل أن نتعرف بأيدولوجية الخطاب الشعري عند درويش لابد من تحديد زاوية التناول في الخطاب النقدي ، بمعنى الموقع الذي يختاره الناقد لتوجيه خطابه . لقد اقترحت ، منذ قليل ، قراءة تتوخى استنطاق النص ، ورفض الخضوع لآليات طرق التفسير الجاهزة ، لكن هذه القراءة الاستنطاقية ذاتها تتفاوت فتصل أحياناً في تناوئها للنصوص الفنية الغنية التي تتميز برؤاها المركبة إلى مستوى الإبداع ، وتتوازي مع النص الفني إذا ما توافر للناقد أساس معرفي راسخ ، يوجهه نوع من الحدس الملهم .

ولا أزعج أن قراءتي التالية تنتسب إلى هذا المستوى ؛ لكنني أتوجه إلى مستوى آخر . قد تنجح فيه القراءة في إقامة حوار مع بعض عناصر العمل الفني ، فتمنحنا محاولة فك رموز شفرة النص الفرصة لتشكيل قدرتنا الخاصة على فهم الرموز وحل

لأول وهلة يبدو أن الشاعر لا يفرض حضوره من موقع المهيمن أو المعلم ، أو من أى موقع سلطوي آخر ، ولكنه يختار موقعا غير محدد ، يتيح له الانتقال الحر بين دور المتكلم ودور المتلقى . إنه داخل الأشياء وخارجها ، يتراوح بين العفوية والتلقائية الأسرة التي تكاد تكون بوحا حميما ، والتخطيط المحكم لتفاعل يتم طوال الوقت ، بين القول والتلقى ، بين ما هو لفظي ومجهر بارز الإيقاع ، وما هو نصي مكتوب ، إيقاعه خفي كنض القلب ، أو كسريان الدم في العروق . إنه بذلك كله يحدد موضع النص في العالم ، كما يلتمح في الوقت نفسه إلى طريقة التعامل مع النص قراءة ونقدا . ذلك هو تصوري المبدي لأيدولوجية الخطاب الشعري عند محمود درويش .

وأيدولوجية الخطاب هي وجهة نظر يعبر الكاتب من خلالها عن انعكاس الواقع على نفسه وموقفه من هذا الواقع ؛ فهي المعنى أو المدلول الذي يحمله الخطاب . ولكن الخطاب الشعري لا يتشكل من المدلول وحده ، وإنما يتشكل كذلك جماليا عن طريق وسائل أداء لغوية هي الدوال . وهذه الدوال لا تكون وسائل أداء محايدة يمكن أن تستخدم بطرق متماثلة لنقل وجهات النظر المختلفة ، بل إن كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير عنه . وعلى حين تتشكل الدوال في كلمات وسطور شعرية وقصيدة كاملة تربطها شبكة علاقات معقدة ، فإنها تتكشف ، في الوقت نفسه ، عن الأيدولوجية المحددة ، التي يريد الشاعر أن يحقق عن طريقها الاتصال الكتابي عبر النص . وبناء على هذا التصور تكون وسائل الأداء أدوات أيدولوجية^(٩) .

هذا كلام حول الشعر ، أو سباحة فضائية في منطقة انعدام الوزن ؛ أما الشعر ، ذلك الكوكب اللأواء ، فما زال نائيا . الآن أدخل في مدار جاذبيته وأقرأ شعر درويش^(١٠) ، فأجده يقول شيئا واحدا ، بسيطا ، عميقا ، ومعجزا ؛ يقول شعر درويش :

«أنا لا أكون إلا في الأرض ، وكل وجودي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي ؛ لتكن الأرض داخل تكتبي وأكتبها» .

درويش ، إذن ، يسكن القصيدة ويشيد وطنًا من الشعر ، يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية ، ويبسط أرضه ، ويرفع سماءه ، ويشكل تضاريسه ، وينفخ فيه مناخه الآسيوي الحار ، ونسائم لياليه البحرية ، فتتشكل السطور دروبا ومنازل ، والكلمات حصى وذرات تراب ، وتتجسد القصيدة - الأرض ، بقدرتها وجليلها ، بتينها وزيتونها وبرتقالها ودوالي العنب في قراها النائية . يبرز فجأة من بين أشجار السرو وجه أحمد الزعتر بغير جسد ، تلتقي بين السطور الدروب برأس سرحان يتدحرج إلى هوة بلا قرار ، تتعثر بكفوف ليست لها

شفرتها في الحياة بصورة عامة . وأوضح هذه النقطة فأقول إن إنتاج معنى النص الأدبي الذي يرتبط بتشكيل المعنى الكلي gestalt لهذا النص لا يشتمل فحسب على اكتشاف غير المتشكل في هذا النص وحده ؛ ذلك البعد الذي يمكن أن يلتقطه قارئ يتمتع بخيال نشط ، ولكنه يشتمل كذلك على احتمال أن نستطيع نحن القراء أن نشكل أنفسنا ، وأن نكتشف ما كان من قبل مراوغا في وعينا^(١١) . والعمل الفني ، من هذا المنظور ، لا يقدم إشباعا لرغبات القارئ ، أو يداعب آمانيات غير محققة لديه ، وإنما يساعد القارئ على « تحديد قيمه ، وربما يكون باعثا على استثارة رغباته ، أكثر من كونه تحقيقا لرغبة ما عن طريق آليات تجربة ينوب عنه فيها شخص آخر »^(١٢) .

إن فعل القراءة ، أى التفكير في شيء لم نجربه ، لا يعنى فحسب فهم هذا الشيء ، وإدراك أبعاده إلى الحد الذي يؤدي إلى تشكيل شيء آخر في داخلنا ، ولكنه يعنى كذلك أن هذه الأفكار على حين تأخذ شكلا ما في وعينا ، تقوم في الوقت نفسه بتنبية قدراتنا غير المتشكلة ، فتبدأ هذه القدرات ، خلال عملية حل شفرة الأفكار ، في النمو وفي تشكيل ذاتها ، لتعود فتشكل العمل الذي تقوم بحل شفرته . وما هذا العمل إلا جزء من العالم المحيط بنا . وإذا كان نمو قدرات الإنسان في مجال معين ينتج عنه إسهام أكثر فاعلية وإيجابية في مجالات الحياة الأخرى ، كذلك فإن الوعي الذي ينمو في مجال الدرس الأدبي لا ينفصل عن أشكال الوعي الأخرى في المجال الاجتماعي والسياسي بشكل عام . ولكن لهذا مجالا آخر .

إن الوعي بجدلية عملية القراءة يجعلني في أقرب نقطة الآن من شعر درويش ، وفي حالة استعداد للبدء في محاولة إنتاج دلالة النص الشعري ؛ أى أن هناك حدث « قراءة - كتابة » سوف يبدأ ، وهذا الحدث يصدر عن « قارئ - كاتب » سوف يقوم بإنتاج الدلالة (أنا بوصفي كاتب هذه السطور ، وأنت أيها القارئ الكريم ، أينما تكون الآن ، وفي غياب الذات المتكلمة ، فإنك تصبح ذاتا ؛ لأنك ما إن تقرأ عبارة « وأنت أيها القارئ الكريم » حتى تبدأ في تلقي الفكرة واستخلاصها واختيار الطريق التي تفضلها في تأويل الخطاب والاشتراك في إنتاج الدلالة) .

وفعل القراءة والكتابة حدث تال على حدث آخر هو الحدث المروى أو الملفوظ أو المعبر عنه ، أى القصيدة المكتوبة . وللقصيدة قائل هو صاحب الخطاب الشعري . والحقيقة إنه ليس قائلا واحدا وإنما هو أصوات متعددة ، على نحو ما سوف يظهر في تحليل القصيدة التي سأتناولها بالدراسة . وإذا كنت قد حددت موقع الذات المتكلمة الآن لحظة الكتابة ، فمن المهم عند هذه النقطة أن نتعرف بصورة مبديّة الموقع الذي يختاره درويش لتوجيه خطابه الشعري .

وتتخلل المقاطع السردية سطور شعرية تحمل خصائص غنائية واضحة ، تقدم بعداً جديداً للحوار الشكلي القائم بين المقاطع ذات الأرقام الهندية والمقاطع ذات الأرقام العربية . ويؤدي الحوار الداخلي في المقاطع السردية إلى تعميق التداخل في بنية القصيدة ، كما يؤدي تعدد مستويات الحوار بين السردى والنقيضة الغنائية إلى تركيب «ولأف»^(١٢) ينتج عنه تخلق الأرض على خطوط الطول والعرض الورقية .

وإذا كانت خطوط الطول والعرض الورقية هي الفضاء أو المكان الذي تتشكل الأرض عبرها وفيها بينها ، فإن ظهور الحياة على هذه الأرض يتم في زمان محدد هو شهر آذار ، الشهر الذي تبدأ معه دورة الخصب وانبعاث الحياة في الأرض .

إن احتفال درويش بأعراس الأرض يقدم في شكل معزوفة تظهر فيها الأصوات متعاقبة ، ثم تتمازج مشكلة ما يسمى في الموسيقى بالتمازج اللحني Counterpoint ؛ ويعني التأليف الهارموني بين أصوات مترامنة . ويتخذ دخول الأصوات إلى القصيدة نظاماً معيناً ، كما يحدث في أنواع معروفة من التأليف الموسيقي السيمفوني ، وخصوصاً ما يسمى بالـ «Fugue Form» الذي يعتمد أساساً على التمازج اللحني ، فيدخل الصوت الأول ويكون بمثابة لحن القرار subject ، ثم يليه صوت آخر يؤدي لحن الجواب answer ، محاكياً للحن الأول ، ولكن بدرجة صوت مختلفة ، تكون أقل انخفاضاً في السلم الموسيقي . ولا يشترط في هذا النوع من التأليف أن تكون المحاكاة متطابقة ، وإنما يسمح بتنويع على اللحن الأساسي . وينشأ دخول الأصوات التي تتميز بقدرتها على تبادل أماكنها ، وتغيير مواقعها ، في هذه المعزوفة التي تمثل خصائص التأليف الموسيقي بين أصوات متعددة فيما يعرف بالموسيقى البوليفونية polyphonic music^(١٣) .

ويظهر في المدخل الافتتاحي في القصيدة صوت الزمن «في شهر آذار» ، الشهر الذي يحتفى فيه بعودة الخصب إلى الأرض ، ويرتبط بشعائر كانت تجمع منطقة البحر الأبيض كلها ، حيث كانت تقام احتفالات سنوية لأله الخصب ، أوزوريس وأدونيس وتموز وأتيس ، تميزت بطبيعتها الواحدة ، واحتفائها - على الرغم من تعدد أسماء الآلهة واختلاف تفاصيل الشعائر - بتجدد النبات على الأرض في هذا الوقت من العام^(١٤) .

إن «آذار» ليس هو فحسب ذلك الزمن المطلق الذي «يأتى إلى الأرض من باطن الأرض» في حدث كوني مفعم بسر الوجود ، لكنه زمن فلسطيني محدد - «في شهر آذار ، في سنة الانتفاضة» - ما يزال الفلسطينيون يقيمون له عيداً يسمى عيد الأرض . ويأتى ذلك الزمن في بعده التاريخي الفلسطيني تالياً على الصوت الأول ، أى صوت القرار ، فيكون جواباً للحن الأساسي الأول .

أصابع ، وبأشلاء تتبين بالكاد أنها بقايا خمس فتيات كن يقفن على باب مدرسة ابتدائية . تصعد معه الكرمل فتري البحر يتحول عنكما ، على الرغم من أن قبة الصخرة ما تزال هناك صامدة .

هكذا بدت لي أرض درويش ، الممتدة بامتداد شعره . لكن لا بد بعد هذه السباحة الفضائية من الهبوط في بقعة بعينها تتبع رؤية تفصيلية أكثر تحديداً لجزء من هذا البراح الشعري الأخاذ . ولتكن بقعة الهبوط هي قصيدة «الأرض» في ديوان «أعراس»^(*) .

تشكل قصيدة الأرض من خمسة مقاطع تأخذ أرقاماً هندية^(**) ، ومقاطع مساوية لها في العدد تأخذ أرقاماً عربية ، وبلى كل مقطع من المقاطع ذات الأرقام الهندية مقطع يحمل رقماً عربياً مماثلاً للمقطع السابق عليه . ومقطع سادس أخير يحمل رقماً مزدوجاً ، هندياً وعربياً في الوقت نفسه . بحساب درويش تتكون القصيدة من اثني عشر مقطعاً - إذا حسبنا المقطع الأخير مقطعين متداخلين - تمثل عدد شهور السنة . ولهذا الرقم دلالة في تخلق القصيدة الأرض على مدار عام شعري لا يقاس بمقاييس زمننا الفعلي .

ولا يقتصر التداخل في بنية القصيدة على تلك السمة الشكلية التي تظهر في المقطع الأخير ، ولكنه يشتمل على مستويات عدة ، تظهر في أوضح صورها في الجمع بين الثرى والسردى من ناحية ، والغنائى من ناحية أخرى ؛ فالمقاطع ذات الأرقام الهندية تتميز بطبيعتها الثرية والسردية ، وتشتمل على خصائص السرد متمثلة في الاعتماد على نمو الحدث المروي وتطوره كينياً في المدى الزمني^(١١) ، كما تظهر في انبساط السطور الشعرية وتتابعها في أجزاء كاملة من المقطع ، بغير التزام بشكل ما من أشكال التقطيع الطباعي المعتادة أو المبتكرة في الشعر الحديث ، ومع الحرص على خفاء الإيقاع في هذه الأجزاء ، وتخفيف الضوء المسلط على الذات المتكلمة في الخطاب الشعري ، على نحو يؤدي إلى التركيز على التفاعل بين المحاور السردية الرئيسية في القصيدة .

أما المقاطع ذات الأرقام العربية فتظهر فيها غنائية درويش الأسيانة العذبة ، وحسه الموسيقي العالي ، ويرز الإيقاع بصورة واضحة في تكرار كلمات وحروف بعينها ، وفي الاحتفاظ بجرس القافية الموحدة في عدد من السطور القصيرة المتتالية ، التي تحمل دلالات تقريرية مباشرة ، ممتزجة ببعد حلمي ، تكون بمثابة تنويعات نغمية على الألحان الأساسية في المقاطع السردية ، تتقاطع وتتداخل معها عبر فضاء القصيدة .

* انظر نص القصيدة في نهاية البحث .

** الأرقام الهندية هي علامات الأعداد المعروفة ١ - ٢ - ٣ - ، والأرقام العربية

هي العلامات 1-2-3- ...

فعل إخصاب بشري للأرض . هنا يصبح الشاعر ، الناطق بصوت الجماعة ، هو العابد والمعبود ؛ هو الكاهن والشعيرة ؛ هو القربان والمذبح ، وهو قدس أقداس الوطن الذي يحرق حوله البخور وتتصاعد داخله الأناشيد مرددة لأصداء شعائر العبادات الوثنية فحسب ، بل تاريخ الديانات السماوية الثلاث ، مكثفة في ترنيمة واحدة ، ترفع إلى أرض الأنبياء .

إن شهر آذار في هذا المقطع يؤذن باستيقاظ الخيل ؛ والخيل ترتبط في قاموس درويش الشعرى بإيحاءات جنسية واضحة^(١٦) . وتشكل نغمة الخيل والتنويعات المصاحبة لها سطرا شعريا مفصليا ، يربط بين المستويات المتعددة للبعد الديني في هذا المقطع . وتظهر هذه النغمة مرتين في صيغة متماثلة «في شهر آذار تستيقظ الخيل / سيدى الأرض» . وفيما بين الصيغة الأولى والثانية يفتح النص على تداخل المستويات الدينية إلى جانب التداخل في الصيغة نفسها بين صوت الزمان وصوت المكان في بعدهما المطلق ، فتظهر ألفاظ مثل «البخور ، الهياكل ، نشيد» وعبارات مثل «أنبياء فلسطين ، خروج المسيح من الجرح والريح ، صعود الفتى العربى إلى الحلم والقدس» .

وتظهر النغمة ذاتها في تنويع مصاحبة ، تظهر في «القمم اللولية تبسطها الخيل» ، كى تستدعى مرة أخرى المستوى الديني الذى يلمح إلى صعود الفتى العربى في معراج النبوة ، فيرتبط بـ «سجادة للصلاة السريعة» . وتعود نغمة الخيل في صورة مركبة ، تندغم فيها العلاقات بين الزمان والبحر والأرض «في شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنس» . إن الخيول التى استيقظت في شهر «آذار» تنطلق في عنفوان قوى الطبيعة ، تصهل برغبة شبقية لتخصيب الحياة وبعثها . وتستجيب الأرض فتزوج أشجارها في شهر آذار . وفي آذار كذلك ينخفض البحر عن أرض الوطن ، و«ينفض الجنس في شجر الساحل العربى» . ويدعو الشاعر الأرض أن تغمره بالخصب «أرجوك - سيدى الأرض - أن تسكنين وأن تسكنين صهيلك» . وينصهر صوت الشاعر مع الأصوات الأخرى فيصبح جزءا من الحدث الكونى ، وجزءا من طاقات الخصب الكامنة في أرض الوطن ، فيكون «هذا ربيعى الطليعى / هذا ربيعى النهائى» .

وفي المقطع (٥) ينغرس درويش في شهر آذار ويظل في مفترق الفصول الأربعة شاهدا على الحدث الكونى ، ويلتقى في ذلك الزمن نفسه بشاعر آخر هو ت. س. إليوت Eliot ، فيستحضر نصا شهيرا له هو نص قصيدة الأرض الخراب The Waste Land وبالتحديد مطلع القصيدة ، إذ يقول April is the cruellest month^(١٧) . لكن درويش يعدل المطلع بقوله : «آذار أفسى الشهور» . إن هذا التعديل يتمشى مع السياق العام للقصيدة ، من ناحية ، لكنه يهدف ، من ناحية ثانية تكتسب أهمية قصوى في هذا السياق نفسه ، إلى إزاحة النص الغائب من

يشكل الزمن في بعده جذرا عميقا يتغلغل في مقاطع النص ويشده إلى مركز تتجمع فيه شبكة العلاقات التى تنسج حول الأرض ، ويدخل صوت الأرض في قرار اللحن الأساسى الثانى ليقول «أسرارها الدموية» ، التى تخاطب بدورها منطقة موعلة في العقل الجمعى ، حيث تكمن ذكرى الأساطير المرتبطة بتخصيب الأرض بدماء الآلهة^(١٨) ، وترتبط في الوقت نفسه بأسرار دماء فلسطينية لبنات خمس «افتتحن نشيد التراب» الفلسطينية فى تلك المساحة المستطيلة على الخريطة ، وترتبط كذلك ببقعة محددة من الوطن - «باب مدرسة ابتدائية» . ومع افتتاح نشيد الوطن يدخل صوت الجواب فى اللحن الأساسى الثانى .

وما إن يتم دخول اللحنين الأساسيين فى مفتتح القصيدة حتى يظهر صوت الشاعر متوحدا بالأرض فى بعده الكونى والوطنى «أنا الأرض» ، ومازجا بين القرار والجواب فى اللحن الأساسى الثانى . ولا يكون ظهوره بصيغة المتكلم المفرد فحسب ، وإنما يظهر كذلك متوحدا مع الجماعة فى «سنطردهم» . وعلى حين يمثل الشاعر صوت القرار فى هذا اللحن ، فإنه يقوم كذلك بإنشاء علاقة محورية فى القصيدة ، طرفاها أنا - أنت ، ومركزها الأرض . ويكون بذلك قد مهد لدخول صوت الجواب فى اللحن ، وهو صوت خديجة . وخديجة ترتبط بالأرض من ناحية «الأرض أنت» ، وترتبط من ناحية ثانية بالفتيات الخمس ، كما سوف يظهر فى تحليل القصيدة . ويؤدى دخول هذا الصوت إلى انفتاح النص على بعد نبوى محمل بالرويا . لكن صوت خديجة يظل ، على الرغم من ذلك ، وثيق الصلة بتفاصيل الحياة اليومية : «لا تغلقى الباب» ، و«إناء الزهور» ، و«حبل الغسيل» . ويقوم هذا اللحن الأخير بالمزج بين الألحان السابقة فى تألف هارمونى ، يمتد بامتداد القصيدة .

الآن آتى إلى نظرة تفصيلية ، فأتبع دخول هذه الألحان بصورة كاملة قدر الإمكان إلى القصيدة .

يتوزع دخول الزمن فى قرار اللحن الأول على النحو التالى :

- «فى شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها» ، المقطع ١ .
- «فى شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها» ، المقطع ٢ .
- «فى شهر آذار زوجت الأرض أشجارها» ، المقطع ٣ .
- «فى شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها» ، المقطع ٤ .

وسلاحظ أن هذه الترتيلة التى ترفع إلى الأرض فى موسم الخصب تأتى كلها فى نهاية المقاطع السردية التى وردت فيها . ولا يقتصر ظهور صوت الزمن فى بعده المطلق فى المواضع السابقة وحدها ، وإنما يظهر بصورة مكثفة فى المقطع رقم (٣) ، الذى يشكل مع المقطع رقم (٣) وحدة تقع فى المنتصف من القصيدة وفى المركز منها ، إذا استثنينا المقطع المزدوج الأخير ، حيث تصل المعزوفة إلى ذروة التمازج والتدفق اللحنى فى قوة وسرعة فائقة . أما فى المقطع رقم (٣) فيتصاعد الجوى الشعائرى الاحتفائى ليتوج

عشرات الوجوه . هما وجهان يشكلان مع الزمن خلفية لوحة الطفولة .

وفي ضربات فرشاة سريعة تكتمل اللوحة التي لا تشتمل على تفاصيل كثيرة ؛ مجرد زهرة ، وقمر أرجواني مخنوق ، حضور الشاعر المفرد - الجمع يلف اللوحة في غلالة أثيرية ، تبين من خلالها ألوان وخطوط تتكشف عن حدث عادي بسيط ، يكاد يكون في حقيقة الأمر لا حدث . «كنت أحب (جراح الحبيب) وأجمعها في جيوب ، فتذبل عند الظهيرة» . وعلى الرغم من هذه البساطة المذهلة يقوم الحدث باختزال مرحلة الصبا في ثلاث جمل مشعة ، تمتد إشعاعاتها المتواشجة في أغوار الذاكرة . كما أنه يشتمل على دلالات أخرى تكثف الجو القاتم في هذا الجزء من المقطع . إن الجملة المشحونة «جراح الحبيب» تشير إلى اسم من أسماء الزهرة القرمزية الأسطورية التي انبثقت من دماء أدونيس ، إله الخصب الفينيقي المقتول على جبل لبنان ، وتفتح في منطقة الشام في عيد الفصح ، أي خلال شهر آذار من كل عام (٢٠) . وبالإضافة إلى ذلك يرتبط اسم الزهرة «جراح الحبيب» بكلمات وأفعال أخرى ، تفضي إلى معاني الدماء والموت ، وتشتمل في «حروب ، القبور ، الرصاص ، ينكسر ، فيسقط» . إن درويش يجعل من تفتح زهرة وذبولها حدثا لافتا لا يقل أهمية عن رفقة جناح فراشة ، ربما تكون قد حطت ، لجزء من ثانية ، على زهرة يرتقال في بيارة نائية بقرية فلسطينية ما يزال ترابها عالقا بأحذية الطفولة .

وما إن تستيقظ الذكريات حتى تبدأ في الانهمار ، ويتحول الضمير المفرد إلى صيغة الجمع في «تمتد ، فينا ، نكتشف ، ولدنا ، ندخل» (تكرر أربع مرات) . ولا يقطع انهمار الذكريات الجماعية في هذا الجزء غير صيغة المتكلم المفرد مرة واحدة . لكن انبلاج الذكريات ليس وضاحا كضوء النهار بل ضبابيا ؛ ذلك لأن الوقت «عشاء» ، أي أول الظلام . فالذكريات إذن غائمة لأنها تنبج «من اللغة العربية» أي أنها تستعاد عن طريق اللغة وليس التواجد الفعلي في أماكن حدوثها ؛ ولأن القمر ليلكي مخنوق ؛ ولأن الزمان يمر عليها فتسقط في القلب سهوا ، وتصبح مطاردة بالنسيان . والنسيان خطر يهدد حياة الذكريات وينذر بضياعها .

ولا يستطيع الشاعر أن يترك الذكريات تفر منه وتسقط في جيوب الفاتحين ؛ لأن الوطن ليس جغرافيا فحسب ، وإنما هو كذلك حالة ذهنية ؛ فكرة يتوسل الشاعر لإحيائها وبث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بنائها وتثبيتها في الذاكرة . ووسيلته هي اللغة ؛ وحركته في الزمان والمكان حركة حرة تقوم على التداعي . إنه يرتكز على الزمان والمكان ، ويتوحد مع جيله «في شهر آذار تمتد في الأرض/ في شهر آذار تنتشر الأرض فينا» . ثم يطلق العنان لهوس الذكريات الجماعية فتجوب الأماكن بفرحة الصبا ، تستوقفها «مواعيد غامضة» ، وتفتاحا باكتشاف

بؤرة الاهتمام ، وإحلال نسق آخر من العلاقات مكان نسق العلاقات في قصيدة إليوت ، وإن لم تلغ هذه الإزاحة التفاعل بين النصين (١٨) . ويستهدف هذا النسق الأخير تشكيل صورة ذهنية قائمة على التداعي وخلق إيحاءات قوية تشي بوضع الإنسان المعاصر وما يكتنفه من أنواع الانفصام وأشكال الانهيار والجذب والعقم التي تخيم على علاقاته بالعالم ، وتدمغ العصر بتحلل القيم الإنسانية . أما درويش فإنه يدفع إلى الصدارة بنسق علاقات يقوم أساسا على التداخل والتلاحم في مقابل الانفصال والتحلل في النسق الأول ، ويصبح النص الغائب في هذا السياق معادلا للواقع المتناحر الممزق ، على حين تلتئم أطراف القصيدة مشكلة وحدة متماسكة ومتجانسة في الزمان والمكان .

وإذا تتبعنا صوت الزمان الفلسطيني في جواب اللحن الأساسي الأول وجدنا أنه بعد أن يظهر في المفتح في المقطع (١) يعاود الظهور في المقطع (٢) ، نابضا بشهقة أوتار الكمان حين تعزف أنغام الذكريات . والذكريات هنا تحمل خصائص السيرة الذاتية ؛ لكنها سيرة ذاتية تدمج الخاص في العام عن طريق استخدام الضمائر ؛ فيتقل الخطاب من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع في سهولة ويسر يؤديان إلى المزج بين السيرة الذاتية والسيرة الجماعية ، على حين يربط هذه السيرة المزدوجة بأحداث تاريخية واقعية . إنه يقوم بتفتيت الماضي ويعثره كي يعيد بناءه ، ويعيد حفر التاريخ ، تاريخه الشخصي وتاريخ فلسطين ، على جدران ذاكرته وذاكرة الوطن وذاكرة الضمير العربي ، فيبدأ المقطع على النحو التالي :

«وفي شهر آذار ، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب ، ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء» .

إن آذار الذي يولد معه الخصب في كل عام يسجل هنا ميلاد طفل فلسطيني اسمه «السري الوحيد محمود درويش» (١٩) ، أما اسمه الأصلي فإنه اسم أطفال جيل كامل ولد في فلسطين «قبل ثلاثين عاما وخمس حروب» ؛ فطفولته إذن لا تخصه وحده ، وإنما هي طفولة جماعية ، عاشت مرحلة خيم فيها الموت وتكدست القبور . وفي قلب الموت ، ووسط الحصار ، يومض حشيش القبور . وتأت الإضاءة هنا مباغته فنعرف أن الميلاد حدث رمزي وواقعي في الوقت نفسه ؛ إذ يقول : «أبي كان في قبضة الإنجليز ، وأمي تروى جديلتها ، وامتدادى على العشب» . فسألاب مثل آلاف الآباء الحقيقيين الذين كانوا في قبضة الإنجليز ، لكنه قد يكون أيوب أو الشعب المبلى ؛ أما الأم فقد تكون ناعسة التي تبيع جدائلها لقاء قوت يوم لوليدها الذي يمتد على العشب ، وقد تكون حفيذة نساء فينيقية اللاتي كن يقدمن جدائلهن قربانا في معبد الربة عشتار في عيد الخصب ، وقد تكون أم عادية . إنها في نهاية الأمر وجهان فلسطينيان بغير ملامح محددة ، لكنها ملامح تتطابق - على الرغم من ذلك - مع

وبين الزمن الكوني والزمن الفلسطيني ؛ أو هو الدلالة المشتملة على تمازج هارموني بالغ التجانس .

إن رغبة درويش في التوحد بالأرض ، كما ظهرت في جواب اللحن الأساسي الثاني ، تتخطى هذا التوق ذاته ، وصولاً إلى توحد أعمق مع القوى الباعثة للخصب ، والحاملة لبذور اللقاح ؛ تلك هي عناصر الطبيعة التي يقيم لزواجها عرساً في المقطع (٥) . وفي مواجهة ارتباط فيزيائي بقوى الطبيعة ، مثلما يرتبط الشهيقي بالزفير ، فإن سيوف العالم تتكسر « أي سيف سيبر بين شهيقي وبين زفيرى ولا يتكسر ! » . وكما يصبح من المحال حجب الريح وحبس المطر وسلب الشمس إشعاعاتها والتربة سر النماء ، فإنه ما من قوة أرضية يمكن أن تحول بين الشاعر وانطلاقه إلى عناقه « الزراعى في ذروة الحب » ؛ إلى عمر آخر لا يشيخ ولا يحاصر ؛ عمر الأرض وما عليها من مظاهر الحياة النباتية الغضة المتجددة في كل دورة من دورات الفصول .

من هذه المعرفة الكونية يضيف درويش عمقا افتراضيا إلى ما هو مادي ؛ فالأرض عنده لا تحد بحدود الأرض ذاتها ، أى حدودها الفعلية على الخريطة ، وإنما تصبح الأرض لديه حالة نفسية وذهنية ، كما أشرت من قبل ، لها امتدادات لا نهائية في المطلق . إنه « يهيم » للمطلق حاسة تتعاش مع اليومى الذى يصعب التعايش معه^(٢٢) . لكن هذا المطلق يظل في مجال الممكن الذهني وليس الممكن الفعلي . لذلك فإن التعامل مع جوهر الحياة في جانبه الطبيعي « فاشتبكى بانبثاقات » ، أو في جانبه البشرى « انتفاضة جسمى » يفضى إلى دلالة حلمية « عودة حلمى إلى جسدى » . بكلمات أخرى أقول إنه على حين يستخدم دوال تحمل مدلولات حسية واقعية ، سواء ما ارتبط منها بعالم النبات أو البشر ، فإن ترتيب هذه المفردات أو الجمع بينها يكسر السياق الواقعى لصالح سياق حلمى يظل معلقاً بزمن غائم مكبل بذلك البعد الحلمى المطلق نفسه ، ويظل يجاهد يائساً لكي يثبت قدمه على صخور الواقع الشرسة ، ولكي يدخل في مجال الممكن الفعلي . ومادام هذا الممكن الفعلي ما يزال موقوفاً على زمن لم يأت ، فإن انفجار الأرض خصبا أو غضبا يظل ممتنعاً لامتناع تحقق الفعل « سوف تنفجر الأرض حين أحقق هذا الصراخ المكبل بالرى والخجل القروى » .

إن الشاعر يلجأ إلى تلك الحقائق الكونية ؛ لأن اليومى محبط وممزق ومتناحر إلى درجة يصعب التعايش معها كما قلت ، إنه يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب ، عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة في ماض ناء غائر في الذاكرة ، لكنه يتوهج بحياة لا تنطفئ ؛ لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الحياة في حاضر ميت ، أو يكاد يموت ، على حين تبدو نذر المستقبل قائمة .

وإذا كانت الصورة الذهنية التي يرسمها درويش للوطن تتشكل في الزمن الكوني وفي الزمن الفلسطيني بوصفه تاريخاً وذكريات

« البحر تحت النوافذ » ، و« يزوغ » القمر الليلكى على السرو » ، وتدهش لارتفاع قامتها التي لم تكن تتجاوز « ظلال السفرجل » .

وتواصل الفصول دورتها ، ويأتى آذار من جديد ولكنه يأتى هذه المرة في مرحلة الشباب حين « ندخل أول سجن » ، وندخل أول حب . إن التداعى الحريزى إلى غياب العلاقات المنطقية بين الدوال فلا نستطيع ، على سبيل المثال ، أن نتعرف العلاقة التي تربط بين الزمان « آذار » وأول حب وأول سجن ، أو بمعنى آخر لا تظهر العلاقة بينها بصورة مباشرة على السطح إذا كنا نتبع مسار الجملة أفقياً ، ونسعى إلى الربط بين أجزائها وفق علاقات تتسلسل منطقياً في خط أفقى^(٢٣) . لكننا نستطيع أن نتصور خطاً رأسياً توجد عليه مجموعة من المفردات ، تعتمد كلها على الفعل « ندخل » ، يمكن أن تستخدم بدائل بعضها للبعض الآخر ، وتؤدي هذه البدائل « سجن حب ... الخ » إلى معان متعددة يشتمل عليها الفعل المذكور ، كما يشتمل على بدائل غيرها ، يمكن أن تأتى مكانها على المحور الأفقى ، فتحتل مكان دوال أخرى تتيحها اللغة لكنها لم ترد في هذا السياق . واستمراراً لعملية التفاعل وتوليد الدلالات المتعددة ، ونتيجة - في الوقت نفسه - لتداعى الذكريات ، يعود الشاعر إلى زمن مضى يعتمد كذلك على الفعل « دخل » ولكن بصيغة المتكلم المفرد في الماضى .

وينكسر التسلسل الأفقى مرة أخرى فنجد الفعل الذى تولد عنه « أول حب » في الصيغة الأولى يصبح هنا هو القائل أو المرسل ، والذات في موضع المرسل إليه ، أما مضمون الرسالة فيتشكل من علاقات جديدة تتولد عن العلاقات السابقة ، لكنها تختلف عنها ؛ إذ يستدعى الشاعر دالاً جديداً من المحور الرأسى هو « الحلم » ليدخل في سياق يشكل مضمون الرسالة . ويتكون هذا السياق من الفعل الأصل في صيغة المتكلم المفرد في الماضى « دخلت » ، وتتماثل هذه الصيغة مع صيغة فعل تال « فضعت » ، وترتبط بالفعل الأول عن طريق فاء العطف ، لكن الفعل الجديد يدخل مع المفردات الأخرى في سياق مختلف يكون محوره الضياع المتبادل بين الأنا والحلم : « دخلت إلى الحلم وحدى فضعت / وضاع بي الحلم » .

إن الدال الجديد الذى يدخل هنا إلى الجملة هو « وحدى » ، ويتوازى مع « تكاثر » التى تحمى تعقيباً على حدث القول « قال لي الحب يوماً » ، وردا عليه « قلت : تكاثر ... » . وما يليث هذا التوازي أن يميل فتتغنى الكثرة والتعدد ويصبح المفرد جمعا ، وتتلاشى « وحدى » لتحل محلها أصوات الكثرة . عندئذ ينكشف السرف « ترى النهر يمشى إليك » محملاً بوعده الخصب الموقوت بشهر آذار ، « وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها » . هكذا يتم التفاعل بين وسائل الأداء في هذا الجزء فيما يمكن أن يسمى بكيمياء اللغة ، وينتج عن التفاعل مركب لغوى هو التشكيل الجمالى لتفاعل آخر مركب يتم بين ما هو طبيعى وما هو بشرى ؛

ومن خصائص الحياة الحيوانية (الغزال الجليل - المقطع ٦ ،
(٦) . ويرد في القصيدة ، بالإضافة إلى ذلك ، ذكر مفردات ترتبط
بحقل الكائنات نفسه وتكون بغير ذكر لصفات محددة مثل
«الزراعي ، النباتات ، الري ، الخ» ومفردات أخرى ترتبط
بحياة الطيور «العصافير» ولكن بدون ذكر خصائص محددة
كذلك .

ثانيا : خصائص السطح الطبوغرافية : وتشتمل على
أسماء الأماكن ، وعدد من خصائصها الفزيوغرافية .

المقطع رقم (١)
الجليل

المقطع رقم (٢)
البحر ، النهر (تكرر بصيغة الجمع)

المقطع رقم (٣)
القدس ، القمم اللولبية ، حيفا ، ينخفض البحر ،
أرضنا المستطيلة ، الساحل .

المقطع رقم (٣)
الخريطة ، الجليل .

المقطع رقم (٤)
الجليل ، الجليل ، القدس .

المقطع رقم (٤)
الخريطة .

المقطع رقم (٥)
البحر ، عكا (تكرر مرتين) ، أريحا ، شعاب
الجبال .

المقطع رقم (٥)
التلال .

المقطع رقم (٦ ، ٦)

الجليل ، يافا ، جبل النار ، (الجبل الذي بنيت عليه مدينة
نابلس) .

يتضافر تواتر هذه السمات وتغلغلها في معظم مقاطع القصيدة
مع سائر مفردات القصيدة ، على الرغم من تعدد مستوياتها ،
وتعدد الأصوات فيها ، على نحو يؤدي إلى انبثاق «فلسطين»
ذهنية في وعي القارئ ، تكون لها ملامح الوطن الأم ، لكنها
— في الوقت نفسه — وطن آخر يحمل ملامح الشاعر والصبي
والعاشق والنبى ، الذى تقمص جسد الأرض فأصبح امتدادا
شعريا لترايبها ، وشعابها ، وكهوف جبالها ، ووديانها وأنهارها .
وعيون نرجسها ، ورائحة نباتاتها ، وملبس «جراح الحبيب» في
أوراق زهورها . ولا يكتفى شاعرنا بذلك كله ، وإنما يربط بين
هذه الأماكن والسمات الجغرافية وتجلياتها الشعرية في نسق جديد

شخصية — جماعية من ناحية ، وفي المكان الدوار منذ بدء الخليقة
حتى المنتهى من ناحية ثانية ، فإن تشكلها لا بد أن يتخذ ملامح
محددة . وفي قرار لحن الأرض يقدم درويش طبوغرافيا أدبية
تتوخى رسم الأماكن ووصفها . إن درويش لا يكتفى بأن ينمى
لديه ، عن طريق هذا المنحى ، إحساسا بالمكان يعتمد على رصد
الفيزيائي المرئى ، أو الفزيوغرافى بالمصطلح العلمى ، وإنما
ينمى ، في الوقت نفسه ، حاسة ميتافزيوغرافية ، إذا صح
التعبير . صحيح أنه يعيش الواقع المرئى وملابساته وحقائقه .
كما يتوحد بمورفولوجية الأرض ، بنباتها وأنواع الحياة الأخرى على
سطحها ، ويسماتها الجغرافية ، لكنه يتخطى هذا الواقع المرئى
ذاته ، وصولا إلى توحد أعمق مع روح المكان .

ومن المفيد ، عند هذه النقطة من الدراسة ، تقصى حقل
الكلمات الدالة على سمات مورفولوجية وسمات فزيوغرافية
بعينها ، وتوزيعها على مقاطع القصيدة .

أولا : السمات المورفولوجية : وترتبط بالحياة النباتية في
فلسطين :

المقطع رقم (١)

البنفسج (تكرر ثلاث مرات) ، الورد ، الزعر
البلدى .

المقطع رقم (١)

لوز ، تين (تكرر مرتين) .

المقطع رقم (٢)

حشيش القبور ، (زهرة) جراح الحبيب ، السرو ،
السفرجل (تكرر مرتين) .

المقطع رقم (٢)

الزعفران

المقطع رقم (٣)

شجر الساحل ، القطن ، البنفسج .

المقطع رقم (٣)

زهرة المشمش .

المقطع رقم (٤)

القمح ، دوالى (العنب) .

المقطع رقم (٤)

القرنفل (تكرر مرتين) .

المقطع رقم (٥)

الزرنخت ، زيتونة (المقصود الشجرة) .

المنضع رقم ٦ ، (٦)

البرتقال ، النبات الجليل ، القمح .

وإذا تتبعنا مسار الصوت في الاتجاه الأول وجدنا أنه - بعد ظهوره الاستهلاكي مرتبطاً بالأرض ، ومحاكياً صوت القرار في اللحن ، أي صوت الشاعر - يعاود الظهور في المقطع رقم (٤) محملاً بالقدسي من ناحية ، وبالأيومي الأليف من ناحية ثانية ، ليدخل في نسيج العلاقات المرتبطة بحدث مقتل الفتيات . لكن هذا الحدث الواقعي نفسه يقدم في سياق أسطوري وحلمي ، يتمثل في «آذار يأتي إلى الأرض ، من باطن الأرض يأتي ، ومن رقصة الفتيات» ، كما يتمثل في ثلاث جمل تلتصق بقوة ثم تهوى كالشهب المحترقة «اشتعلن مع الورد والزعرير البلدي» ، و«افتتحن نشيد التراب» ، و«دخلن العناق النهائي» ، فيتحوّل الحدث الواقعي إلى لا حدث ، يتشكل في رموز أو علامات للغة أخرى تنم عنها اللغة المكتوبة التي نعرفها ولكنها لا تفصح . إنها لغة دراما الأسرار الدموية ؛ لغة طابعها الخفاء والرمز ، ويتطلب حل شفرتها تدريب العين على التقاط إشاراتها التلميحية وترجمتها .

يدخل صوت خديجة في هذا السياق الحلمى الملغز في شكل حوار بين صوت خارجي هو نفسه صوت القرار في اللحن ، ويقوم في هذا الموضع بالمزج بين الأصوات الأخرى التي تمثل الأبعاد الدرامية في القصيدة ، وبين صوت الجواب المحمل بأبعاده الخاصة . ويوجه إليها صوت الشاعر سؤالاً يبدو في ظاهره سؤالاً عادياً :

«خديجة/ أين حفيداتك الذاهبات إلى حبهن الجديد؟»

لكنه سؤال مشحون في حقيقة الأمر بالتوتر والغليان ؛ إذ إنه - على حين يؤسس العلاقة بين خديجة التي ارتبطت بالأرض والفتيات - يضيف على الحدث الذي سبق أن ظهر في سياق أسطوري حلمى قداسة مكتسبة ، كما أنه ينذر بتطور الحدث نحو غايته المأساوية ، التي أشار إليها في الصيغة الحلمية المبهمة في المقطع الأول . ويأتى الجواب مثبتاً الأبعاد السابقة ، ومفجراً - في الوقت نفسه - لغليان مكتوم :

«- ذهبن ليقظن بعض الحجارة -

قالت خديجة وهي تحت الندى خلفهن»

إن نظرة فاحصة إلى هذه الفقرة الحوارية تدلنا على كيفية تحول كيمياء اللغة إلى إكسبير سحرى ، يبت في الحدث الواقعي المفضى إلى نهاية مأساوية حياة لا تفنى ، لأنها حياة مستمدة من حيوات لغات التراسل والتواصل البشرى ، الباقية بقاء البشر ، على نحو ما تتجسد في قصيدة شعر . لقد تأسست في هذه السطور الثلاثة علاقة محورية تمثل بعداً درامياً جديداً ، وترسخت أبعاد أسطورية في طبقات صحيفة تعلوها طبقات نبوية قدسية ، كما أدت الصيغة الاستفهامية إلى شحن الحدث بطاقات توتر وغليان مكتوم . وكذلك أدى كسر العلاقة المنطقية بين «يقظن» والزهور ، واستبدال «الحجارة» بها ، وخلق علاقة

من التداعيات الموعلة في عالم ملغز ، محمل بالسحر والرؤيا الأسطورية . وفي هذا يكمن حضور شعر درويش الأخاذ ، وقدرته على النفاذ إلى قارته . والتغلغل في وجدانه . بعبارة أخرى أقول إن درويش ليس مسكوناً بالمكان وحده ، وإنما هو مسكون كذلك بروح المكان^(٢٣) .

عند هذه النقطة يظهر لي صوت الشاعر في اللحن الأساسى الثالث . كما تمثل في تمازجه مع الأصوات الأخرى وفي قدرته على التداخل معها والتأليف بينها ، وقد أصبح أكثر وضوحاً وتبلوراً على نحو يسر لي تتبع دخول صوت الجواب في هذا اللحن - وهو ما أشرت إليه بصورة عارضة في بداية القراءة - إلى المعزوفة الشعرية .

قلت - فيما سبق - إن صوت الجواب في هذا اللحن يتمثل في «خديجة» والعلاقات التي تنشأ في النص نتيجة دخول هذا الصوت إلى القصيدة . ويجمع صوت خديجة بين النبوى والأيومي . كما يعتمد نسيج العلاقات المرتبطة بها على التمازج بين الألحان السابقة ، محاكياً صوت الشاعر في قرار اللحن نفسه ، ولكن مع تنوعات تضيف أبعاداً جديدة تتألف مع مجمل الأصوات في المعزوفة الشعرية .

إن صوت خديجة يدخل إلى القصيدة ، أول الأمر ، مرتبطاً بالعلاقة المحورية المتشكلة من الشاعر - الأرض «أنا الأرض / والأرض أنت / خديجة . .» مما يكسب هذه العلاقة بعداً نبوياً وقداسة لا يمكن إغفالها ، تتوازى مع الجو الشعائرى وتتقاطع معه . إن الشاعر يدفع بهذين البعدين إلى خلفية الصورة الذهنية التي يرسمها للأرض ؛ يدفع بها إلى منطقة قصوى ، حيث يكمن في أغوار اللاوعى نزوع غريزى لإضفاء القداسة على مظاهر الحياة والموت ، أو على قوى الطبيعة ؛ كما يظهر هذا النزوع نفسه في الإيمان بالقيم الدينية السماوية المنظمة للحياة . وتظهر أشكال أخرى لهذا النزوع في الإيمان بفكرة أو عقيدة أو مسمى وطنى . . الخ .

إن هذا النزوع الأصيل في النفس يوظف في القصيدة لتأكيد التشبث باستمرارية تاريخية تجاوز التاريخ المكتوب ، وتشكل من قاعدة تعلوها طبقات متتالية كالطبقات الجيولوجية المكونة للأرض ، فيصبح المقدس الممثل في خديجة ، في نهاية المطاف ، هو الحياة الأليفة ، على نحو ما يتمثل في المقطع (١) : «لا تغلنى الباب» ، و«إناء الزهور» ، و«حبل الغسيل» ، و«حجارة هذا الطريق» ، و«هواء الجليل» .

تنتشر إشعاعات البعد النبوى الأيومي الصادرة عن خديجة في اتجاهين ، يظهر أولهما مرتبطاً بالحدث الفعل في القصيدة ، وهو مقتل بنات خمس كن يقفن في شهر آذار أمام مدرسة ابتدائية ؛ أما الاتجاه الثانى فيتمثل في طاقة روحية هائلة ، تمد الشاعر بالمقدرة على تحقيق الحلول الكامل في الأرض .

«ومالت خديجة نحو الندى ، فاحترقت ، خديجة !
لا تغلقى الباب»

في هذه الصورة تكون كلمة «الندى» هي الظل الباقي ؛ هي النار الخابية ، والجمرة التي يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء النهائي فيشعلها بمد انفعالي صاخب ، يتمثل في أربع جمل تقريرية متتالية :

«ويا وطن الأنبياء ... تكامل
ويا وطن الزارعين ... تكامل
ويا وطن الشهداء ... تكامل
ويا وطن الضائعين ... تكامل» .

إن هذا الوطن الملح في حضوره ، كما يظهر في صيغة المنادى المتكررة ، المعزق في الواقع بين القداسة والشهادة والضياغ النهائي ، يبدو عصيا نافرا ، لا يستجيب للانفجارات الصوتية المتتالية الحادة في فعل الأمر «تكامل» .

ولا ينكسر صوت الشاعر أمام هذا المد الانفعالي الصاخب الذي يواجه بأشكال التمزق والعصيان ، وإنما يؤوب إلى مرفأ خديجة ، ويلوذ بطاقة روحية قادرة على الحلول الصوفي في الأرض ، والامتداد الشعري لحدودها ولسماتها الطبوغرافية ؛ «فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد» . ومن هذه الطاقة الروحية ذاتها يتولد النبؤ المرتبط بخديجة : «وكل الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زمّلتني» . إن الوطن يعادل النشيد ، والنشيد - القصيدة في بعدها الابهتالي - أو نشيد الإنشاد في العهد القديم - يعادل المقدس . والزيتونة ، بالإضافة إلى ذلك ، شجرة مباركة كما جاء في القرآن الكريم «يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية» (سورة النور ٢٤) ، كما أن الزيتون عند الصوفية «هي النفس المستعدة للاشتعال بنور القدس بقوة الفكر» (٢٤) . وفي الحديث جاء أن الرسول عليه السلام فجأه الحق وهو في غار حراء وأقرأه الآية الكريمة ، «فرجع بها رسول الله ﷺ ترجف بوادره حتى دخل على خديجة فقال : زملوني ، زملوني ؛ فزملوه حتى ذهب عنه الروح» (٢٥) . هكذا يلتقي في مرفأ خديجة المقدس متمثلا في استمرارية الحياة اليومية التي تأكدت من قبل ، وفي طاقة الحلول الصوفي في الأرض ، كما يلتقي النداء الملح لتكامل الوطن بأصداء حدث الفتيات .

يصل التداخل والتشابك بين صوت خديجة والألحان الأخرى إلى احتدام عنيف في الحركة الأخيرة التي يشتمل عليها القصيد السيمفوني في المقطع (٦ ، 6) ، فتظهر خديجة مقترنة بصوت الشاعر في السطر التالي :

«هذا احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة . لم يزرعوني
لكي يحصدوني» .

ويستدعي هذا السطر فعل التخصيب الكوني في المقطع رقم

جديدة بين الفعل «تحت» والاسم «الندى» ، وارتباط الندى بالزهور وبنبت الأرض من ناحية ، وبالفتيات من ناحية ثانية ، وكون خديجة هي مصدر الفعل الذي يدل على حركة متوترة بدورها ، إذ يصدر عنها القول ، على حين تهرع في اللحظة نفسها إلى جهة ما ، حيث يوجد ما لا يمكن تحديد جهة صدوره أو وجهته ؛ حيث الندى ، لكن المهم هنا هو الحرص الشغوف على أن تكون خلفهن أن ذهبن . ويؤدي ذلك التمازج بين الأصوات الصادرة بالحنان معزوفة الأرض وتداخلها ، وإثراء الأصوات الوافدة في تنويعات عمل الأنغام الأساسية فيها ، إلى التآلف الهارموني الكلي في القصيدة .

يظهر صوت خديجة مرة أخرى في المقطع نفسه في تركيب سياق يتمثل مع خصائص تركيب السياق الذي ظهرت فيه في الجزء الاستهلالي من المقطع الأول . لقد ظهر الصوت في المقطع (١) في سياق تميز بخصائصه الغنائية :

«خديجة لا تغلقى الباب لا تدخل في الغياب»

كما يأتي السياق في المقطعين في موقع متماثل يسبقه ، ويليه سياق سردي يتصافر مع الجو الطقوسي الأسطوري في ترسيخ الحس الديني ، وإضفاء القداسة على حادث الفتيات الذي يعادل في مستوى ديني آخر مفهوم الفداء بالشهادة في المسيحية .

ويظهر السياق نفسه في هذا المقطع معدلا ليشير إلى تطور الحدث من ناحية ، واقترابه من نهايته المأساوية من ناحية أخرى ؛ وهي النهاية التي يشير إليها التراب الذي يمشی «دعا طازجا في الظهيرة» ، فيقول :

«خديجة لا تغلقى الباب خلفك
لا تذهبي في السحاب»

وعلى الرغم من تراكم المستويات الأسطورية والدينية فإن حدث الفتيات لا يفقد صفة الواقعية ، بل على العكس ، يؤكد في ثلاث جمل فعلية تشير أفعالها إلى الزمن الحاضر «يقرأن أنشودة عن دوالي الخليل» ، و«يكتبن خمس رسائل» ، ويحلمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرده الغزاة . فإذا ما جاءت النهاية المأساوية عندما تقتحم الفتيات «جنود المظلات» ، و«ينكسرن مرايا مرايا» ، يكون الحدث قد أدى دوره في نسج العلاقات ، وفي توظيف الأبعاد الأسطورية والدينية ، لتدعيم استمرارية تاريخية هدفها النهائي : الأرض الآن وفي المستقبل .

وما إن يكتمل الحدث حتى يبدأ في التراجع ، لكنه لا يخفى فجأة ، وإنما تبقى منه ظلال كأنها الصدى ، وتظهر تلك الظلال كالأصداء مصاحبة لصوت خديجة التي كانت تتحدث عن حفيداتها ، على حين كانت «تحت الندى خلفهن» ، لكنهن يبتعدن ، ويدخلن في غياب العناق النهائي . أما في المقطع (٥) فتتشكل الصورة كالتالي :

في المقطع الأول - وقمن بفداء الأرض بالدم ، ومن ثم التحمن بصوت للشاعر في ذلك العشق الأبدى . وميل خديجة نحو الندى ينذر بالغياب ، والندى هو الجذوة التي يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء الكلي ، والدخول النهائي في غياب مطلق ، فيعيد إشعالها بنداءات متكررة إلى الوطن ، وباستدعاء الذكريات الشخصية والجماعية ، ويتجسيد المكان والتوحد معه فيزيائيا ، والحلول بروحه حلولا صوفيا .

إن استدعاء خديجة وحضورها الغامر في هذا المقطع يصبح بشيرا بقرب تحقق نبوءة الشاعر ونبوته التي ظهرت شاراتها في المقطع رقم (٥) ، فاقترنت الأناشيد التي ترفع إلى الوطن بزيوتونة مباركة زملته حين كان فؤاده يرجف فرقا من هول التمزق الآن في الساحة العربية وجاهلية منافي الوجود الفلسطيني المبعثر في أرجاء العالم .

وتبليج الرؤيا آخر الأمر ، وتتجلى فيضا سماويا يغمر الأرض :

«يا خديجة ! إنى رأيت . . . وصدقت رؤياي - تأخذني في مداها وتأخذني في هواها .
أنا العاشق الأبدى
السجين البديهي» .

وما إن تبليج الرؤيا وتقع في القلب موقع الإيمان والتصديق حتى يتم الاتصال الكل ، فتحل الذات العاشقة في الأرض التي تمتد حدودها إلى مالا يحدها ، إلى آفاق روحية مجهولة البدء والمنتهى . وتسرى تلك الطاقة الهائلة إلى الطبيعة فلا تصبح الطبيعة وحدها مصدر خصوبة الحياة النباتية على سطح الأرض ، وإنما يتفجر الخصب من قلب عاشق يمنح الطبيعة ذاتها آية من آيات الخصب الكامنة فيها : «يقبّس البرتقال اخضراري ويصبح/هاجس يافا» . فالاخضرار ، أي علامة الحياة النباتية ، يصبح هنا صفة من صفات الشاعر التي يتبادلها مع عنصر نباتي ، على حين يصبح جوهر الحياة والنساء هاجسا يدور ، لا بخلد بشر ، وإنما يدور بخلد مظهر حيوي من مظاهر الحياة النباتية في فلسطين ، أعني برتقال يافا .

ويكون هذا التبادل الحرّ بين خصائص الموجودات ومواقعها في سلم الوجود مقدمة تؤذن بالدخول إلى مركز الحركة في القصيدة كلها ، والبؤرة التي تستقطب التداخل والتشابك بين الألحان الأساسية التي تصل إلى احتدام عنيف في هذا الجزء من المقطع ، فتندمج عناصر الوجود وينصهر الكون بالبشري ، والبشري بأشكال الحياة الأخرى ، ويندمج النبوي بالأسطوري ، والواقعي بالحلمي ، والسردى بالغنائي ، ويبدو الوجود مهرجانا وعرسا للاحتفاء بتخلق فلسطين ، أندلس الممكن الذهني ، في كوكب آخر وفي مجرة أخرى ، إذ تنبثق في سديم من الشعر .

وفي جملة تقريرية تتقاطع مع جملة مشابهة في المقطع رقم (١) ،

(٣) ، حيث يومض سطر آخر :

«أرجوك - سيدتي الأرض - أن تخصني عمري المتمايل بين
سؤالين :

كيف ؟ وأين ؟» .

لقد تكشف السبل أمام الشاعر ، أو كادت ، وأصبح تخصيب العمر يتمثل في «احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة» ، أي الذهاب بحثا عن زمن القداسة وزمن الشهادة والفداء بالدم . وبالإضافة إلى ذلك يستدعي الجزء الأخير من السطر «لم يزرعون لكى يحصدوني» آيات الخصب في الطبيعة ، على نحو ما ظهرت في المقطع رقم (٥) : «هذا عناقي الزراعي في ذروة الحب . هذا انطلاقي إلى العمر» . لكن هذا العناق الزراعي يظهر في هذا المقطع في أفق مختلف ، وفي مناخ مختلف ، وتقف صيغة الفعل المجزوم حائلا دون أن يحصد «الأخر» ثماره . والأخر هنا ، في صيغة الغائب الجمع ، يصبح عاجزا عن الفعل ، وفاقد المبررات ذلك الفعل نفسه ؛ فهو لم يزرع لكى يحصد ، وإنما هو ذلك الدخيل الغازي الذي ظهر في المقطع (١) ، محورا لفعل آخر مضاد ، سوف تقوم به الذات متوحددة مع الجماعة في «سنطردهم» . وفعل الطرد ينصب ، ضمن مفردات الحياة اليومية والصيغ الحلمية ، على «هواء الجليل» . وهذا «الهواء الجليل» يريد أن يتكلم في هذا المقطع الأخير ، وأن يضحج بالفعل ، وينقل عن الشاعر ذلك التوق المتأجج الدفين في أغوار الذات ، والمشع منها وعبرها ، في الوقت نفسه ، إلى الاتجاهات كلها ، المرئية منها وغير المرئية ، الواقعية منها والمفترزة الحلمية ، ذلك التوق المشع برغبة التوحد بالأرض ، لم يزل رؤيا تنطوي عليها أعطاف خديجة «يريد الهواء الجليل أن يتكلم اليوم عني ، فينعس عند خديجة» .

ويتفجر التوق مرة ثانية في صيغة مماثلة تختلف مفرداتها :

«يريد الغزال الجليل أن يهدم اليوم سجنى ، فيحرس ظل خديجة» . إن ذلك السجن الذي دخله الشاعر ، بصيغة الجمع ، في شهر آذار ، ملبيا نداء الأرض ونداء العشق الهائل للوطن في المقطع رقم (٢) «في شهر آذار ندخل أول حب/ وندخل أول سجن» ليصبح هو نفسه «السجين البديهي» والعاشق الأبدى . والغزال الجليل ، في المقطع الأخير ، لا يهدم السجن وإنما يحرس ظل خديجة ، أي يحرس شارات النبوة وعلاماتها ومصادقيتها ونذر تحققها ؛ إذ إنها ما تزال في حيز الاحتمال ، ولهذا السبب تكون التحية التي تسربها الأرض إلى الشاعر ، في السطر الأول من هذا المقطع ، مثل «التحية في الفجر» ؛ إنها ما تزال «الأمل السهل والرحب» . وخديجة ما تزال «تميل على نارها» ، وكانت تميل - في المقطع رقم (٥) - «نحو الندى» ، وكانت من قبل «تحت الندى» خلف حفيداتها الذهابات إلى جهنم الجديد ، اللواتي «افتحن نشيد التراب» -

ولكن مع تغيير ترتيب العلاقات ، يقول درويش :
«أنا الأرض منذ عرفت خديجة» .

إن العلاقة التي تشكلت من طرفين «أنا - أنت» ، وكانت الأرض محورهما في «أنا الأرض/والأرض أنت خديجة» ، تعود هنا محملة بكشوف الرؤيا وتحقق نبوءة التوحد مع الأرض وما عليها ، ويكون ذلك التوحد مصدرا للمعرفة ، والمعرفة في المعجم الصوفي «حال تحدث عن شهود»^(٢٦) ، ويتمثل الشهود هنا في علامات ومسميات لمفردات الحياة اليومية تشكل مادة المعاينة وتكون منطلقا ، في الوقت نفسه ، لخوض التجربة الروحية ، والوصول إلى كمال المعرفة الصوفية ، واكتمال حال البقاء بعد الفناء .

وينشأ من هذا التصور تفرقة تعتمد على المغايرة بين حالين : حال معرفة الشاعر بالأرض ، وحال إنكار الآخر ، ليس لتلك المعرفة فحسب ، بل لوجود الذات العارفة وشرعية انتسابها إلى الأرض ، والسعي إلى وأد هذا الوجود ذاته :

«لم يعرفوني لكي يقتلون»

وناق الأداة الجازمة «لم» لتنفى فعل المعرفة بالنسبة إلى الآخر ، كما نفى إلى انتفاء علة القتل ، فيصبح الآخر ، مصدر الإنكار والتعدي ، هو المنفى ؛ إذ تسحب الأرض من تحت أقدامه . على حين ينسبط الأفق لحال المعرفة الأول . وتظهر هذه الحركة والحركة المضادة مكثفة في سطرين من المقطع ، يتمثلان في التركيب ؛ فإلى جانب هذا الشطر نجد «لم يزرعوني لكي يحدوني» تضيف عنفوانا للحركة ، يماثل عنفوان الطبيعة ، ويفضي إلى ديمومة الفعل المضاد الذي تمثل أول ظهور له في المقطع الأول في صيغة «سنطردهم» المتكررة مرات ثلاثا والمشتتة ، في الوقت نفسه ، على أطراف الصراع ومؤشرات انجهاه .

وما إن تتحقق الرؤيا حتى نكون في بؤرة الزمان والمكان :
«بوسع النبات الجليلي أن يترعرع بين أصابع كفى ويرسم هذا المكان الموزع بين اجتهادي وحب خديجة
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر من شهر آذار حتى رحيل الهواء عن الأرض»

وفي بؤرة الزمان والمكان يمتزج صوت الزمان الكوني في قرار اللحن بصوت آذار في الجواب الفلسطيني ، ويشكلان احتمالا جديدا لسفر لا نهائي في اتجاه عمر لا يفنى ، وإنما هو عمر الرؤى الباقية حتى رحيل الهواء عن الأرض . وينصهر كذلك قرار لحن المكان وجوابه الفلسطيني المتمثل في تلك البقعة المستطيلة على الخريطة ، يرسمها الآن «النبات الجليلي» وقد نما في هواء الجليل الذي طرد منه الغزاة ، وهو الآن يترعرع بين أصابع كف الذات العاشقة المتوحددة مع المكان ، والمكان موزع بين شيئين «اجتهادي

وحب خديجة» . والاجتهاد في الاصطلاح الفقهي هو استفراغ الفقيه الوسع ليحصل له ظن بحكم شرعي ، لكن البعد النبوي المتمثل في «حب خديجة» لا يجعل الحكم شرعية الانتساب إلى الأرض ظنا ، وإنما يفيض عليه بحال اليقين ، وينصهر في أتون اليقين قرار اللحن الأساسي الثالث وجوابه ، فتفنى الذات العاشقة في المعشوق المقدس ، الأرض ، لكنه فناء لا يبغي الثبات ، بل يمور بحركة تفاعل وانصهار وتخلق باطن عفيف ، ينجلي عن قيامة الأرض وابتعائها في فضاء القصيدة .

ويتحقق هذا الانصهار على مستوى المعنى في تفاعل كيميائي لغوي ، يتم على مستوى الدوال نتيجة اتحاد عناصر لغوية ظهرت في مقاطع سابقة تتغير خواصها بما جلب إليها في هذا الجزء من خواص جديدة ، تولدت عن تطور الحدث المروي وتحقق الرؤيا . إن اتحاد عنصر دال على الحياة النباتية بصورة عامة - «فاشتبكي بالنباتات» - أو «تنمو علينا النباتات» - مع عنصر آخر يشير إلى نبات ينتسب إلى الأرض الفلسطينية «النبات الجليلي» ، ينتج عنه استدخال للخارج ، أي أن ما كان خارجيا يصبح داخليا وجزءا من كيان الذات ، ف«يترعرع النبات بين أصابع كفى» . ويصلح هذا المثال لأن يكون دالا على التداخل على مستوى الدوال ، ولا يغني عن تناول الجوانب اللغوية والصوتية الأخرى ، التي لا ينسج لها مجال هذه القراءة .

يظهر عند هذه النقطة من «القراءة» - الكتابة - أن أيديولوجية الخطاب الشعري عند درويش تقوم على التداخل والتلاحم والاتصال ، وتشكل في مجملها بديلا موازيا للتجزؤ والتفتت والانقسام في الوضع العربي الراهن . ويستخدم للتعبير عن هذه الأيديولوجية وسائل أداء لا تكتفي بالخروج عن إطار القصيدة السائدة منذ ديوان «عاشق من فلسطين» ، بل إنه لم يتوقف حتى الآن عن كسر الأشكال والقوالب التي يصل إليها في شعره ، فقد أخذ يتوجه - كما قال هو نفسه - «نحو المزج بين الأشياء» ، مما استدعى صيغة أكثر مرونة ، تتسع لحركة المزج . . . إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز في أن تقرر شكلا ما^(٢٧) . والشكل الذي أتوقف عنده هنا ، في مرحلة من مراحل تطور شعر درويش ، هو المزج بين السردى والغنائي ، واستخدام هذا المزج وسيلة أداء أيديولوجية ، تتضافر مع وسائل غيرها في تقديم ولاف يقوم على الالتحام والوحدة والتألف بين الأجزاء المبعثرة .

لقد أشرت في بداية هذه القراءة إلى تشكل القصيدة في خمس مقاطع تحمل أرقاما هندية ، وخمس مقاطع أخرى تحمل أرقاما عربية مماثلة للأرقام الأولى ، ومقطع مزدوج أحبر يحمل رقمين في الوقت نفسه ، كما أشرت إلى الخصيصة السردية الغالبة على المقاطع ذات الأرقام الهندية ، وملاحظة اختراقها بأجزاء غنائية ، وتزايد سرعة إيقاع التداخل بينها وبين السردى في انقطع المزدوج الأخير ، على حين تتميز المقاطع ذات الأرقام العربية بخصائص غنائية واضحة .

« الفاتحين » . ويظهر في هذا التركيب المتناظر تواتر حروف بعينها ، تكاد تظهر في سطور المقطع كلها ، مؤكدة النغم ، ومساعدة على بروز الإيقاع ، مثل السين (تتكرر ٧ مرات في ثمانية سطور يتكون منها المقطع) ، والصاد (تتكرر خمس مرات) ، والحاء (تتكرر ست مرات) ، والجيم (تتكرر أربع مرات) .

أما المقطع (2) فيتكون من صيغتين تعجيبيتين ، يليهما صيغتان استفهاميتان ، ويشكل في مجمله تساؤلا يتراوح بين الاستنكار والأسى عن طبيعة العلاقة المعذبة التي تربط الشاعر ببلاد نفوح بالموت الذي يحاصر طفلا « ينام على الزعفران » ، ويصيب الأم في الصميم فتموت أمامه « بنسمة عنبر » ، لكنه لا يستطيع إلا أن يغنى ذلك المكان البعيد القريب ، لأنه لا يملك أن ينزع قلبه الذي هو سجنه ، فينفطر بتوتر صيغ التعجب والاستفهام المفضية إلى تثبيت العلاقة ذاتها وليس الخلاص منها .

ويشكل المقطع (3) انفصالاً مؤقتاً للذات عن الزمن الحاضر ، يؤدي لغوياً عن طريق تشبيه يتكرر مرتين « كأي » ، ويقود إلى اتجاهين : عودة إلى « ماضى » ، وذهاب إلى أمام ، كي تحقق الذات انسجامها في لحظة شعر . لكن هذا الانسجام محاصر بين اثنتين : « بلاط » الحكام ورضاهم . لذلك سرعان ما يتلاشى الجو الرقراق والمناخ الأثيري ، وذلك البوح الحميم الأليف في « أنا ولد الكلمات البسيطة / وشهيد الخريطة / أنا زهرة المشمش العائلية » ، ليحل مكانه الفعل القتالي المتفجر بالعنف ، متجسداً في صيغة تقريرية أمرية ، موجهة إلى هؤلاء « القابضون على طرف المستحيل » ، فهم وحدهم القادرون على أن يعيدوا إليه الهوية . ويظهر في هذا المقطع كذلك تناظر في التركيب اللغوي بين الجملتين التشبيهيتين في مفتتح المقطع من ناحية ، والجملتين الفعليتين في صيغة الأمر في ختام المقطع من ناحية ثانية ، وتناظر آخر في جملتين اسميتين تأتيان في المنتصف تقريباً ، وهما « أنا ولد الكلمات البسيطة » ، و « أنا زهرة المشمش العائلية » . ويسهم هذا التناظر والتكرار ، إلى جانب وحدة القافية الساكنة في معظم سطور المقطع ، في تشكيل البنية الموسيقية في المقاطع الغنائية ، وشحنها بطاقات انفعالية باللغة التوتر . كما أشرت منذ قليل .

ولا تقتصر عناصر هذه البنية الموسيقية على تكرار صيغ لغوية متناظرة ، واستخدام صيغ أخرى تحمل في ذاتها شحنات التوتر ، مثل التعجب والاستفهام . أو التماثل الصوتي للحروف ، سواء ما شكل منها إيقاعاً داخلياً أو تواتراً في إيقاع القافية . لكن الشاعر يلجأ في المقطعين (4 ، 5) بالإضافة إلى هذه السمات كلها ، إلى ترديد سطور جاءت في مقاطع سابقة ، غنائية كانت أم سردية . فنجد في المقطع (4) تركيبات وردت في المقطعين (1) و (3) مثل « الكلمات البسيطة » ، شهيد الخريطة . الحصى أجنحة « وفي المقطع رقم (5) بتكرار تركيب ورد في المقطع

وتقوم المقاطع السردية بوظيفة الحدث الذي يشكل في الحان رئيسية ، يتتابع دخول الأصوات المؤدية لها إلى القصيدة في نظام يحدد مسار الأصوات التي تتداخل متزامنة عقب حضورها الاستهلاكي في شبكة علاقات معقدة ، تدفع إلى الصدارة بما هو مروي ، كما يحدث في لغة القص ، على حين يظل صوت الراوي أو القاص مضمراً ومتضمناً في الخطاب الشعري ، وإن أسفر عن وجهه نسبياً في الأجزاء الغنائية المتغلغلة في المقاطع السردية ، وفي قرار اللحن الثالث . لكن حضور الذات المتكلمة لا يظهر بصورة كاملة إلا في المقاطع ذات الأرقام العربية .

تشكل هذه المقاطع ما يمكن أن يسمى بالنقيضة الغنائية للمقاطع السردية ، بما تشتمل عليه هذه المقاطع من عنصر غنائي . وتتقدم الذات المتكلمة في المقاطع الغنائية ، وتكتسب النبرة الذاتية فيها فاعلية خاصة ، إذ تكون بمثابة دعوة لتواصل نصي ينشأ بين القارئ والذات المتكلمة في لحظة شعورية كثيفة ، تنفطر فيها كينونة الشاعر ، وتنسل إلى وجدان قارئه لحظة القراءة ، أي لحظة أن يعيد إنتاج دلالة القصيدة .

وتؤدي هذه النقيضة الغنائية حواراً متوازناً بين الذات المتكلمة ، التي تعيد بناء التاريخ وتشكيل الذاكرة ، والحدث المروي الذي يمثل تاريخ الذاكرة أو تاريخيتها ، ويصل الحوار في النهاية إلى وُلا ف تشكل عناصره استمرارية تاريخية تنبع من الذات المتكلمة وعلاقتها بالعالم . وهذه الذات ليست ذاتاً مفردة فحسب ، ترى نفسها نقيضاً للوضع الراهن الممزق ، أو أزمة ضمن هذا الوضع ، وإنما هي كذلك ذات متوحدة مع الجماعة ، تشيد وطناً في قصيدة تتعدد فيها مستويات التداخل والتلاحم ، فيصبح النص بديلاً شعرياً موازياً للواقع المنهار ، كما يصلح هذا البديل ذاته ليكون مشيراً إلى ما يمكن أن يشكل في وعي المثقلى مناقضاً للتناحر والتنافر والتصدع المعيش .

إن نظرة فاحصة على المقاطع الغنائية تدل على أنها تكرر لتعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقة انفعالية عالية ، تظهر في تناظر التركيب اللغوي والإيقاع الصوتي ، على نحو يؤدي إلى بروز الإيقاع وتأكيد بصوره عامة . ومن ثم فهي لا تتدخل في تطوير الحدث في القصيدة وإنما تشكل - على العكس - تنوعات على أنغام الألحان الأساسية ، فتقيم توازناً آخر بين الإيقاع الخفي في المقاطع السردية التي تركز على نمو الحدث وتطويره ، وبين ذلك الإيقاع الصاخب المباشر كدقات الطبول .

ويظهر في المقطع (1) تنوع على نغمة « الشاعر - الأرض » في تركيب متناظر ، يتكون من جملة فعلية بصيغة المتكلم المفرد ، يتكرر فعلها وفاعلها خمس مرات « أسمى » ، على حين يشكل مفعولها في المرات الخمس من مفردات تدل إما على مظهر من المظاهر المورفولوجية للأرض الفلسطينية ، أو تدل على موقف صدامي ، طرفه الأول الشاعر ، ويتمثل الطرف الثاني في الآخر

وتكراره ثلاث مرات ، مع تنويع طفيف في السطر الذي أشرت إليه ، وبرز الإيقاع عن طريق التكرار ، والترديد الملح لحروف بعينها ، ووحدة القافية على الرغم من التلوين الذي يلحق كذلك بالسطر الثاني ، فيضيف إلى الإيقاع البارز إيقاعا داخليا يؤكد كما يلي :

« ستمطر هذا النهار
ستمطر هذا النهار رصاصا
ستمطر هذا النهار » .

ويتولد عن أوجه التشابه بين الجزئين في موضعها من السياق الكلي للمقطعين السريدين ، وكونها تالين على ظهور الأصوات المشكلة للحن الثالث - يتولد بعد إضافي من أبعاد التلاحم في مواجهة الآخر ، سواء أكانت المواجهة عن طريق النفي خارج السياق الشعري في الجزء الأول ، أم كانت عن طريق الحصار بالتكرار الملح ، والصيغة المثبتة اليقينية في زمن آت ، أو النضال بالكلمة الثورية حتى تنهر الساء رصاصا .

وتتعدد أشكال النضال فتتحول في موضع آخر (المقطع (٥)) إلى طاقات روحية تواصل « ذلك البحث الأوديسي عن صخرة يثبت فوقها قدم آشيل ... مستأنفا دورة الصراع » (٢٨) ، فينبعث نداء في صيغة تقريرية أمرة « فيا وطن الأنبياء تكامل ! » أشرت إليها في تحليل للعلاقات التي يفضي إليها دخول صوت خديجة مشكلا جواب للحن الثالث . وعلى حين تشير دلالة هذا الجزء إلى تمزق الوطن في الواقع ، يكون التجانس الكامل في مكونات ذلك الوطن نفسه ، في التركيب والمفردات والإيقاع ، بالإضافة إلى الإيقاع الداخلي بين الأنبياء - الشهداء من ناحية ، والزارعين الضائعين من ناحية أخرى - يكون بمثابة حيثيات يقدمها النص على مستوى الدوال من أجل تحقيق الأيديولوجيا النهائية المبثوثة في الخطاب الشعري في قصيدة درويش . ولا يعني هذا التناقض الظاهري بين تمزق الواقع وتجانس وسائل الأداء ووحدها انفصالا بين الشكل والمضمون ، وإنما يبدو هذا الانفصال قشرة على السطح ؛ إذ تتوافر ، على مستوى أعمق ، عوامل الوحدة والتلاحم والتكامل ، وتمتد إلى جذور أسطورية سحيقة تعلوها طبقات لا تلغى الواحدة منها الأخرى ، بل تتراكم فوقها في صلابة تماثل صلابة الأرض . وعهد هذه العوامل كلها إلى التوحد الذي يتم بين الشاعر والأرض ، فيلتحم الغنائي بالسردى ، في السطرين التاليين مباشرة ، حيث تنبثق الزيتونة المباركة ، وتصبح النفس مهيأة للاشتعال بنور القدس وبقوة الفكر . وما إن تنبلج الرؤيا وتقع في القلب موقع الإيمان حتى يعلو الصوت في المقطع المزدوج الأخير (٦ ، ٦)

« هذا التراب ترابي
وهذا السحاب سحابي
وهذا جبين خديجة »

السردى (٢) « ثلاثين عاما وخمس حروب » مع استبدال « قبل » في المقطع السردى بـ « أعود » ، وتنويعات على صيغ أخرى ترتبط ببعد الزمن « آذار » ، وصيغة محددة ورد فيها في المقطع (٤) « في شهر آذار تأتي الظلال ... » ، وترد في المقطع (٥) على النحو التالي « وفي شهر آذار تصعد منه الظلال » . وكذلك ترد تنويعات أخرى على تيمة السجن ، ولكن في صيغة استجواب بوليسى يقوم به الآخر الذي يظهر بكثافة في هذا المقطع ليؤكد الحصار والنفي في فعل تفتيش إرهابي يقوم به المحتل ، ويتكرر خمس مرات في صيغ متماثلة « وقد فتشوا » ، ورد فعل مضاد متكرر كذلك يواجه الحصار والنفي بحصار آخر ونفي من فضاء القصيدة ، كما ذكرت من قبل ، وإذا بالسجائين هنا وقد أصبحوا سجناء فد « لم يجدوا غيرهم في القيود » .

إن الإيقاع الموسيقي الصادر عن التماثل الصوتي واللغوي في الصيغ المتكررة يقوم في هذا الجزء بتثبيت جانب مهم من جوانب أيديولوجية الخطاب الشعري عند درويش ، أعني عمومية التجربة . وقد لجأ في المقاطع السردية ، خصوصا المقطع (٢) ، إلى تحقيق الفكرة ذاتها عن طريق تحويل الذكريات الشخصية إلى ذكريات تتسم بعموميتها ، واشتراك جيل بأكمله في تفاصيلها . ويؤدي التكرار الصوتي الملح ، إلى جانب الانتقال من ضمير المتكلم المفرد في المقاطع الغنائية السابقة إلى صيغة الغائب المفرد في هذا الجزء ، بالإضافة إلى تأكيد عمومية التجربة ، إلى تعميم الوعي بهذه التجربة ، معتمدا على المستوى الدلالي أول الأمر ، ثم تضافر هذا المستوى مع المستوى الموسيقي الصوتي في آن واحد .

أعود الآن إلى توزيع الأجزاء الغنائية في المقاطع السردية فأجد أنها تظهر بصورة واضحة في أربعة مواضع في القصيدة ، هي المقاطع (١) ، (٤) ، (٥) ، (٦) ، (٦) ويأتى ظهور الجزء الغنائي في المقطعين (١) و (٤) تاليا ، في كل منهما ، على ظهور صوت القرار والجواب في الحن الأساسى الثالث ، المتشكل من العلاقة المحورية أنا - أنت - الأرض . وفي مواجهة التلاحم الكلى بين طرفي هذه العلاقة كما تتمثل في « نحن » ، نجد الآخر منفيا خارج الحدث ، كما أشرت من قبل ، في ثلاث جمل تكاد تكون متماثلة من حيث التركيب اللغوي ، مع تنوع طفيف ، كما تنماثل في تكرار صيغة الفعل ، وزمنه ، ومضمونه الحلمى ، بالإضافة إلى القافية الموحدة :

« سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل »

ويشتمل الجزء الغنائي في المقطع (٤) على الكثير من خصائص الجزء السابق ، التي تظهر في تماثل زمن الفعل ومضمونه الحلمى (في السطر الثاني) ، وتماثل التركيب اللغوي

ويصل النغم إلى أقصى ذراه في تكرار « لن تمروا » ست مرات ، فتكون كضربات الصنح في نهاية المعزوفة الـ بحفونية . وعلى حين تشكل الصيغة نفيا لمضمون الفعل « تمروا » في المكان ، ونفيا - من ثم - للمخاطب أن يظهر أو ذهب ، فإن تصاعد النغم وتكراره وحذته يحتل زمنا متناميا ، يفتح صوتيا في « تمروا » على المدى الرحب الذي لا يحده حد . ويصاحبنا النغم ولا يتركنا إلا وقد تخلقت الأرض في فضاء النص وفي زمن الشعر .

إنني ما أزال في سفينة درويش بين برق بحوره وألفها . وفي زمن الشعر ينحسر البحر عن أرض درويش وعن أرض أخرى أجدها تنبثق الآن لتقول :

لديني لأعرف كيف أجيتك مني إليك (٢٩)

ادخليني رحم البدايات
خذييني إلى
كلما انحسر البحر عن خاصرة
بيروت يشهق عاشق الكلمات البسيطة
باسمك
عشتك عمري قبل ميلادي
وظلال السنين بعد مماتي
وبلغت فيك أول الخلق
ومستقبل الماضي ، وخاتم النهايات
وكل أت إليك
يموت ، تلدن الحروف في دروبك
شموسا خضراء لمواسم غائرة فيك
أيها الممكن المستحيل
يا وطني
أقول المدى امتداد لانفجارات
روحي مداك وجسمي خطوط
ترسم أرضنا المستطيلة
ككفى .

إن هذا التركيب الصاعق في وضوحه ومباشرة يقيم في السطرين الأولين أرضا وساء ينتسبان انتسابا لا لبس فيه إلى ذات محددة تستعين في السطر الثالث بشهادة الأنبياء على هذا العصر كي تبث لغتها الجديدة التي تعيد تشكيل الأرض والسماء ، فتكون اللغة ما تكونه وما تقوله في آن واحد .

وتعاود الغنائية ظهورها في المقطع نفسه ، على خلاف المقاطع الأخرى ، فيتسارع إيقاع التداخل بين السردى والغنائي ، مكونا إيقاع الختام الرنان في صيغ تجمع خصائص الأجزاء الغنائية والسردية في المقاطع السابقة من حيث وظيفتها الموسيقية ، ومن حيث تقديم الذات المتكلمة ، على حين يتشكل المزيج اللغوي في مركب جديد تنحل فيه العناصر اللغوية ويتم التفاعل بينها ، وتتغير خواصها نتيجة اتحاد بعضها ببعض في كيمياء اللغة .

إن ظهور صيغة « أنا الأرض » أربع مرات في هذا الجزء الختامي من المقطع يحمل دلالات تختلف عن ظهور الصيغة نفسها في المقطع السردى الأول ، حين كانت الرؤيا ما تزال تترواح بين التحقق والتبدد ، وتنذر بالدخول في الغياب . وقد تجسدت لغويا في تركيبات ارتبطت أحيانا بالواقعي اليومي ، كما ارتبطت في أحيان أخرى بالحلمي المطلق . أما وقد تحققت الرؤيا فإنها تأخذ شكلا ماديا ملموسا ، تدل عليه الصيغة نفسها في صورتها النهائية « أنا الأرض في جسد » . ويسيطر هذا التحقق العيان الملموس للرؤيا على الجزء الختامي من المقطع ، فيتنامى الفعل الجسدي في صور صدامية ، ويصبح الشكل الصدامي القتالي هو الشكل الختامي الوحيد القادر على التواجد في الأرض ، ومواجهة الآخر أينما ذهب :

« يا أيها الذاهبون . . . احرقوا جسدي
أيها الذاهبون . . . مروا على جسدي
أيها الذاهبون . . . مروا على جسدي
أيها العابرون على جسدي
لن تمروا »

قصيدة الأرض

- ١ -

في اتجاه النشيد وقلبي .
أنا الأرض
والأرض أنت
خديجة ! لا تغلق الباب
لا تدخلي في الغياب
سنطردهم من إناء الزهور وجبل الغسيل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل .

في شهر آذار ، في سنة الانتفاضة ، قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية . في شهر آذار مرّت أمام
البنفسج والبندقية خُسْ بنات . وقفن على باب
مدرسة ابتدائية ، واشتعلن مع الورد والزعر
البلدي . افتتحن نشيد التراب . دخلن العناق
النهائي - آذار يأت إلى الأرض من باطن الأرض
يأت ، ومن رقصة الفتيات - البنفسج مال قليلا
ليعبر صوت البنات . العصفير مدّت مناقيرها

وفي شهر آذار ، مرّت أمام البنفسج والبنديقية خُسُ
بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائية . للطباشير
فوق الأصابع لون العصافير . في شهر آذار قالت
لنا الأرض أسرارها .

وأنى تناولنى
صدرها
وغوت أمامى
بنسمة عنبر

- 1 -

أسمى التراب امتداداً لروحي
أسمى يدى رصيف الجروح
أسمى الحصى أجنحة
أسمى العصافير لوزاً وتين
أسمى ضلوعى شجر
وأستل من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجر
وأنسف دبابه الفاتحين .

وفي شهر آذار تستيقظ الخيل
سيدى الأرض !

أنى تشيد سيمشى على بطنك المتعرج . بعدى ؟
وأنى تشيد يلائم هذا الندى والبحور
كأن الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين في بدنّها
المتواصل
هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة
هذا نشيدى

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح
أخضر مثل النبات يغطى مساميره وقيودى
وهذا نشيدى

وهذا صعود الفتى العربى إلى الحلم والقدس .
في شهر آذار تستيقظ الخيل .

سيدى الأرض !
والقمم اللولبية تبسطها الخيل سجادة للصلاة السريعة
بين الرماح وبين دمي .
نصف دائرة ترجع الخيل قوساً
وبلمع وجهى ووجهك حيفا وغرسا
وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل
حصان على وتر الجنس .
في شهر آذار ينتفض الجنس في شجر الساحل العربى .
وللموج أن يجبس الموج . . . أن يتعرج . . . أن
يتزوج . . . أو يتضرج بالقطن
أرجوك - سيدى الأرض - أن تسكنين وأن تسكنينى
صهليلك

أرجوك أن تدفينين مع الفتيات الصغيرات بين البنفسج
والبنديقية

أرجوك - سيدى الأرض - أن تخصى عمرى المتمايل
بين سؤالين : كيف وأين ؟

وهذا ربيعى الطليعى

هذا ربيعى النهائى

في شهر آذار زوجت الأرض أشجارها .

- 3 -

كأن أعود إلى ما مضى

كأن أسير أمامى

وبين البلاط وبين الرضا

أعيد انسجامى .

أنا ولد الكلمات البسيطة

وشهيد الخربطة

أنا زهرة المشمش العائليه .

فيا أيها القابضون على طرف المستحيل

من البدء حتى الجليل

أعيدوا إلى يدى

أعيدوا إلى الهوية !

- 2 -

وفي شهر آذار ، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب ،
وُلدت على كومة من حشيش القبور المضىء .

أب كان في قبضة الإنجليز . وأنى ترين جديلتها
وامتدادى على العشب . كنت أحب جراح
الحبيب ، وأجمعها في جيوبى ، فتذبل عند الظهيرة ،
مر الرصاص على قمرى الليلكى فلم ينكسر ،
غير أن الزمان يمر على قمرى الليلكى فيسقط في
القلب سهواً . . .

وفي شهر آذار تمتد في الأرض
في شهر آذار تنتشر الأرض فينا
موايد غامضة
واحتمالاً بسيطاً

ونكتشف البحر تحت النوافذ

والقمر الليلكى على السرو

في شهر آذار ندخل أول سجن وندخل أول حب ،

وتنهمر الذكريات على قرية في السباح

وُلدنا هناك ولم نتجاوز ظلال السفرجل

كيف نفرين من سبلى يا ظلال السفرجل ؟

في شهر آذار ندخل أول حب

وندخل أول سجن

وتبليج الذكريات عشاء من اللغة العربية :

قال في الحب يوماً : دخلت إلى الحلم وحدى فضمت

وضاع بي الحلم . قلت : تكاثر ! قرّ النهر بمشى

إليك .

وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها

- 2 -

بلادى البعيدة عنى . . كقلبي

بلادى القرية منى . . كسجنى !

لماذا أغنى

مكائناً ، ووجهى مكاناً ؟

لماذا أغنى

لطفل ينام على الزعفران

وفي طرف النوم خنجر

- 4 -

وفي شهر آذار تأتي الظلال حريرية والغزاة بدون ظلال
وتأتي العصافير غامضة كاعتراف النبات
وواضحة كالحقول
العصافير ظل الحقول على القلب والكلمات .
خديجة !

- أين حفيداتك الذاهبات إلى جبهن الجديد ؟

- ذهبن ليقطنن بعضي الحجارة -

قالت خديجة وهي تحت الندى خلفهن .

وفي شهر آذار يمشي التراب دما طازجا في الظهير .

- خمس بنات يجئن حقلا من التمع تحت الضفير .

- يقرأن مطلع أنشودة عن دوالي الخليل . ويكتبن

- خمس رسائل :

نجيا بلادي

من الضفر حتى الخليل

ويعلمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرود الغزاة .

خديجة ! لا تغلق الباب خلفك

لا تذهبي في السحاب

ستمطر هذا النهار

ستمطر هذا النهار رصاصا

ستمطر هذا النهار !

وفي شهر آذار ، في سنة الانتفاضة ، قالت لنا الأرض

أسرارها الدموية : خمس بنات على باب مدرسة

ابتدائية يفتحمن جنود المظلات . يسطع بيت

من الشعر أخضر .. أخضر . خمس بنات على

باب مدرسة ابتدائية ينكسرن مرايا مرايا

البنات مرايا البلاد على القلب ..

في شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها

- 4 -

أنا شاهد المذبحة

وشهيد الخريطة

أنا ولذ الكلمات البسيطة

رأيت الحصى أجنحه

رأيت الندى أسلحه

عندما أغلقوا باب قلبي عينا

وأقاموا الخواجر فيا

ومنع التجول

صار قلبي حارة

وضلوعي حجارة

وأطلي القرنفل

وأطلي القرنفل .

- 5 -

وفي شهر آذار رائحة للنباتات هذا رواج العناصم

- آذار أقسى الشهور وأكثرها شفا . أي

سيف سمير بين شهتي وبين رجلي ولا يتكسر !

هذا عاقى الزراعي في مروءة حب هذا النطلي

إلى العمر

فاشبهني به شارب واشركني في سعادة حسبي . وحر ..

حسبي إلى حسبي

سوف تنفجر الأرض حين أحقق هذا الصراخ المكبل
بالرى والحجل القروي .

وفي شهر آذار تأتي إلى هوس الذكريات . وتنمو علينا

النباتات صاعدة في اتجاهات كل البدايات . هذا

ثم التداعي . أسمى صعودي إلى الزنزلخت التداعي

رأيت فتاة على شاطئ البحر قبل ثلاثين عاما

وقلت : أنا الموج . فابتعدت في التداعي . رأيت

شهيدين يستمعان إلى البحر : عكا نحي مع الموج

عكا تروح مع الموج . وابتعدا في التداعي

ومالت خديجة نحو الندى . فاحترقت . خديجة ! لا

تغلق الباب !

إن الشعوب ستدخل هذا الكتاب وتأفل شمس أريحا

بدون طقوس .

فيا وطن الأنبياء .. تكامل !

ويا وطن الزارعين .. تكامل

ويا وطن الشهداء .. تكامل

ويا وطن الضائعين .. تكامل

فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد .

وكل الأناشيد فيك امتداد لربوتة زملتي .

- 5 -

مساء صغير على قرية مهملة

وعينان نائمتان

أعود ثلاثين عاما

وخمس حروب

وأشهد أن الزمان

يحيي لي منبله

يقني المغنى

عن النار والغرباء

وكان المساء مساء

وكان المغنى يقني

ويستجوبونه :

لماذا تقني ؟

يرد عليهم :

لأن أغني

وقد فتشوا صدرة

فلم يجدوا غير قلبه

وقد فتشوا قلبه

فلم يجدوا غير شعبه

وقد فتشوا صوته

فلم يجدوا غير حزنه

وقد فتشوا حزنه

فلم يجدوا غير سجنه

وقد فتشوا سجنه

فلم يجدوا غيرهم في النيرد

و

سأفهمهم وسأفهمهم

وفي شهر آذار

عصافير .. انطلاق



- 6 ، ٦ -

هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر ،
لا يسأل الذهابون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض : هل نهضت
طفلي الأرض !
هل عرفوك لكي يذبحوك ؟
وهل قيديك بأحلامنا فأنحدرت إلى جرحنا في الشتاء ؟
وهل عرفوك لكي يذبحوك
وهل قيديك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا في الربيع ؟
أنا الأرض
يا أيها الذهابون إلى حبة القمح في مهدها
أحرقوا جسدي !
أيها الذهابون إلى جبل النار
مروا على جسدي
أيها الذهابون إلى صخرة القدس
مروا على جسدي
أيها العابرون على جسدي
لن تمروا
أنا الأرض في جسد
لن تمروا
أنا الأرض في صحوها
لن تمروا
أنا الأرض . يا أيها العابرون على الأرض في صحوها
لن تمروا
لن تمروا
لن تمروا !

أنا الأمل السهل والرحب - قالت لي الأرض والعشب
مثل التحية في الفجر
هذا احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة . لم يزرعون
لكي يحصلون
يريد الهواء الجليل أن يتكلم عني ، فينفس عند خديجة
يريد الغزال الجليل أن يهدم اليوم سجنى ، فيحرس ظل
خديجة وهي تميل على نارها
يا خديجة ! إني رأيت . . وصدقت رؤياي تأخذني
في مداها وتأخذني في هواها . أنا العاشق الأبدى ،
السجين البدني . يفتبس البريق أخضراري ويصبح
هاجس يافا
أنا الأرض منذ عرفت خديجة
لم يعرفون لكي يقتلون .
بوسع النبات الجليل أن يترعرع بين أصابع كفى ويرسم
هذا المكان الموزع بين اجتهادي وحب خديجة
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر من شهر آذار حتى
رحيل الهواء عن الأرض
هذا التراب تراى
وهذا السحاب سحاب
وهذا جبين خديجة
أنا العاشق الأبدى - السجين البدني
رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكر
قيدى الحديدى يوقظها في المساء المبكر



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدي

الهوامش :

وقد أشرت إلى التفاعلات المباشرة في موضعها من هذا البحث ،
ولكن هناك تفاعلات أساسية لا تظهر بصورة مباشرة في النص ، هذا
السبب أفضل ذكر ما استطعت حصره منها وفق الترتيب الأبجدي
للاسماء :

- إدوارد سعيد ، « انتقال النظريات » ، الكرمل ، العدد ٩ ،
١٩٨٣ ، ص ١٢ - ٣٤ .
- سيزا قاسم ، « حول بوطيقا العمل المنفتح » ، قراءة في اختناقات
العشق والصباح لإدوار الخراط ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد ٢ ،
١٩٨٤ ص ٢٢٨ - ٢٤١ .
- كمال أبو ديب ، « الحداثة ، السلطة ، النص » بحث مقدم إلى

(١) يضم عدد من الكتابات العربية الحديثة بقضية رفض المقاييس الجاهزة
ورفض أشكال الهيمنة والمصادرات القبلية والتقسيمات التعسفية ،
وتثبيت المفاهيم والنظريات ونحوها إلى قوالب جامدة متغلقة ، تصبح
أدوات سلطوية تكرر للحفاظ على ديمومة النظم الهرمية ، سواء كانت
هذه النظم في مجال بناء الفكر أو الإبداع أو تلقيها والتفاعل معها ، أو
كانت نظماً سياسية واجتماعية واقتصادية . وتشجع هذه الدراسات ، في
الوقت نفسه ، أفعال الاختيار الإرادي الراعي ، والمشاركة والانفتاح على
إمكانات لا تتحدد بالمتن الجاهز أو السلبى المستهلك . وتشكل هذه
الكتابات النص الغائب في القراءة - الكتابة التي أقدمها ، وتتدخل في
صياغة الأفكار بنسب متفاوتة .

المفهوم التقليدي للحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية ، وأنواع التقسيمات والتصنيفات التي تندرج في نظم هرمية (قد وردت إشارات عدة إلى هذه الظاهرة في دراسة الدكتور سيزا قاسم التي سبق ذكرها) كما تلاقى القضية نفسها اهتماماً متزايداً من جانب عدد من الفصاحين والنقاد . لمزيد من التفاصيل انظر :

Antony Easthope, op. cit, p. 134 .

— سيزا قاسم ، سابق .
— ماهر شفيق فريد ، دراسة نقدية لمجموعة قصصية لشكري عباد بعنوان « رباعيات » ، مختارات فصول (٥) ١٩٨٤ الهيئة العامة للكتاب (ص ٢٢) .

— محمد المخزنجي : عن نبرة القص في صوت الغناء ، إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عدد مايو ١٩٨٢ - ص ١١٨ - ١١٩ .

(١٢) أستخدم هنا كلمة «ولاف» لترجمة synthesis وهي الترجمة التي يقترحها الدكتور يحيى النخاوي لتأدية معنى الصيغة المركبة من أطروحة thesis ونقيضة antithesis : انظر : الإنسان والتطور ، السنة الخامسة ، العدد ١٨ ، إبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٤ ص ١١٧ .

(١٣) تستخدم كلمة Fuga في اللغة الإيطالية أو Fugue في اللغة الفرنسية بمعنى (الحرب أو المطاردة) ، وتشير في هذا النوع من التأليف الموسيقى إلى أن الصوت الجديد الذي يدخل إلى اللحن يبدو كما لو كان يلاحق الصوت الذي سبقه في الدخول إلى المعزوفة ، ويحاكيه فيما يشبه عملية المطاردة . ويتم دخول الأصوات المشكلة للألحان الأساسية في المعزوفة الواحد بعد الآخر على التوالي في مطلع الفوج . لتفاصيل أخرى انظر : سادة Fugue Form ومادة Counterpoint ومادة Polyphonic في محيط الفنون - (٢) الموسيقى مادة الفوج ، دار المعارف مصر ، ص ١٣٣ - ١٤١ وفي :

Percy A. Scholes, The Oxford Companion to Music, Oxford University Press .

في الصفحات الآتية على التوالي :

376 - 258 - 825.

(١٤) James Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing & Co. NY 1963, p. 376 - 442.

(١٥) تشترك أسطورة إلهي الخصب أدونيس وأتيس في مقتلها وتخصيب الأرض بدمائها المقدسة التي تبث الخصب في كل عام ، كما جاء في كتاب Frazer الصفحات : (376-413) . وتنص الأساطير الأوربية على قيام كهنة أوزيريس بأداء شعائر سرية يتم خلالها تثبيت رمزي للآله ومقتله وبعثه فيها كان يعرف « بالمرحيات الدينية المحجبة » التي تحوطها الأسرار ، وتتم بمعزل عن الناس . انظر :

إتين درويش ، المسرح المصري القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣١ - ٤٤ .

(١٦) أكتفى بالإشارة إلى قصيدتين لدرويش ظهرت فيها الخيل أو صفة من صفاتها مرتبطة بالجنس :

— «لولا صهيل الجنس في ساقيك يا جيم ، الجنون» - مديح الظل العالي ص ٥٥ ؛ «حبيبي أخاف سكون يديك / فحكك دمي كي تنام الفرس» - بطير الحمام ، سابق ص ٤٦ .

(١٧) T. S. Eliot, The Waste Land and Other Poems, Faber and Faber, London 1975, p. 27.

ويذكر البيوت في تعليقاته على القصيدة أنه رجع إلى كتاب فريزر وخصوصاً الفصول المرتبطة بشعائر الاحتفالات التي كانت تقام لأله الخصب في الربيع .

(١٨) حول قضية تداعية النصوص انظر : صبري حافظ ، التناص وإشارات العمل الأدبي ، ألف عساق ، ص ١١ .

(١٩) أعمال درويش ، سبق ذكره ، مزامير ، ص ٣٧٠

مهرجان القاهرة للإبداع العربي ٢٤ - ٣١ مارس ١٩٨٤ ، فصول المجلد الرابع ، العدد (٣) ١٩٨٤ .

— محمد عابد الجابري ، « الخطاب العربي ، دراسة تحليلية نقدية » ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، دار الطليعة ، بيروت ص ١٠ - ٩ .

(٢) Edward W. Said, The World, The Text, The Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, p. 52.

(٣) شكري عباد ، النقد والإبداع ، من حوار مع الكاتب نشر باللغة الإنجليزية في مجلة ألف ، العدد الرابع - ربيع ١٩٨٤ ، ص ١٠٩ .

(٤) Edward Said, op. cit, p. 52.

(٥) الجابري ، السابق ، ص ٩ - ١٠ .

(٦) نفسه .

(٧) Wolfgang Iser, the Implied Reader, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978, p. 294.

(٨) D.W. Harding, Psychological Process in The Reading of Fiction, Aesthetics in The Modern World, ed. Harold Osborne, London 1968, p. 313 .

(٩) لمزيد من التفاصيل حول أيديولوجية الخطاب الشعري والعلاقة بين الأيديولوجي والجمالي انظر :

Terry Eagleton, Criticism and Ideology, London NLB 1976.

فصل بعنوان :
Ideology and Literary Form, pp. 102-161.

وخصوصاً الصفحات (145 — 154) التي يتناول فيها أيديولوجية الشكل في شعر إليوت ويشير .
وانظر كذلك :

Antony Easthope, Poetry As Discourse, Methuen, London and N.Y 1983, pp. 19 — 99.

(١٠) أعمال درويش الشعرية وتشتمل على :

- أوراق الزيتون (١٩٦٤) .
- عاشق من فلسطين (١٩٦٦) .
- آخر الليل (١٩٦٧) .
- العصافير تموت في الليل (١٩٧٠) .
- حبيبي تنهض من نومها (١٩٧٠) .
- أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢) .
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (١٩٧٥) .
- أعراس (١٩٧٧) .

والإشارات إلى شعر درويش في هذه الدراسة تعتمد على الطبعة الثامنة من الأعمال الكاملة « ديوان محمود درويش » ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثامنة (١٩٨١) .

— قصيدة بيروت - حصار لمذبح البحر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٨٩ - ٩٣ .

— تأملات سريعة في مدينة قديمة وجيلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، المجلة ٧٦ ، العدد ١٩٩ ، ديسمبر ١٩٨٢ .

— مديح الظل العالي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ .

— لا تصدق فراشاتنا ، الكرمل ١٠ (١٩٨٤) .

— بطير الحمام ، الكرمل ١١ (١٩٨٤) .

— حصار لمذبح البحر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٤ .

(١١) لقد بدأ ظهور هذا الملمح في الشعر الحديث في قصيدة Canto 48 لإزرا باوند . وتعتمد هذه القصيدة على الانتقال المفاجئ ، من الخطاب الشعري إلى خصائص نوع أدبي آخر هو القصة . ويعتمد النوع الأول على بروز الذات المتكلمة المقدمة للحدث المروي . أما في القصة فيكون الحدث في المركز ، على حين لا يأخذ الراوي موقعاً نهائياً محدداً ، وإنما يصبح ذاتاً متحركة تنتقل على امتداد القصيدة بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفرداً وجمعاً . ولقد أدى ظهور هذا الملمح في الأدب العربي إلى تغيير

(٢٤) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد كمال الدين جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٥٦ .

(٢٥) الإمام الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري ، صحيح مسلم ، المجلد الأول ، كتاب الشعب ، ص ٣٧٩ .

(٢٦) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني ، سابق ، ١٠٦ .

(٢٧) (عن حديث لدرويش) رينا عوض ، خروج محمود درويش ، هل قتل الشاعر أم بعث ؟ ، شئون فلسطينية ، العدد رقم ٣٥ ، أيلول سبتمبر ١٩٧٣ ص ٨٨ .

لقد حقق درويش في «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦) كسر العمود الكلاسيكي ، على حين سجلت قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» في ديوان «أحبك أو لا أحبك» (١٩٧٢) الخروج النهائي للقصيدة التجريبية .
انظر :

إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١١٨ - ١٥١ .

(٢٨) محمود درويش ، «حلم مسيح بالمدى المفتوح» ، الكرمل (٧) ١٩٨٣ مؤسسة بيان للصحافة والنشر والتوزيع ، ص ٨ .

(٢٩) أستطيع أن أنقص سمات هذه القراءة الشعرية في قصائد بعينها إلى جانب قصيدة «الأرض» ، وهي :
- لا تصدق فراشاتنا ، سابق .
- مزامير من ديوان «أحبك أو لا أحبك» ، سابق .
- كأي أحبك من ديوان «محاولة رقم ٧» ، سابق .
- بيروت ، سابق .

أما ما لم أستطع الاستدلال عليه ، بصورة محددة ، فيمثل النص الغائب هذه القراءة الشعرية ، بمعنى أن النص الغائب هنا هو نصوص درويش الشعرية وما تشتمل عليه من تناص أو تفاعل نصي .

Frazer, op. cit. p. 39.

(٢٠)

وانظر تفسير هذه التسمية والأصول المشتقة منها في :
جابر عصفور ، «أقنعة الشعر» ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ١٩٨١ - ص ١٤٨ .

(٢١) يتقاطع هذا المفهوم مع مفهوم التناص الذي أشرت إليه من قبل ، إذ تتعامل النصوص الغائبة مع اللغة في صورتها الشاملة ، على حين يمثل المحور الرأسى الاستبدال paradigmatic كسراً في تسلسل العلاقات الخطية المنطقية على المحور الأفقي syntagmatic وما يؤدي إليه هذا من توليد علاقات جديدة تثرى دلالة النص نتيجة التفاعل بين المحورين .
وتمثل جدلية الحركة في هذه العملية ما يحدث في عملية أخرى تتم خلالها إزاحة ممارسها النص الجديد ، فيقوم بتغيب النصوص الأخرى ، وتخفيف الضوء المسلط عليها ، وإن لم يبلغ قاعليتها في تشكيلها النهائي .
وتظهر جدلية الإحلال والإزاحة في سياق قضية أخرى تعرض لمظاهر الحداثة في النص الأدبي ، وتنتهي إلى أن النص الحديث يتحول إلى تغيب الحدث وإحلال الذات مكانه ، بحيث تصبح الذات هي محرق العمل الفني ، على حين يخف الضوء المسلط على الحدث العاكس لأشكال الهيمنة السلطوية في الواقع . (انظر : كمال أبو ديب ، سابق) .

(٢٢) محمود درويش ، «معين يسير ولا يجلس على مقعد الغياب» ، الكرمل ١٩٨٤ ، ص ٩ .

(٢٣) لا يلتقي درويش هنا فحسب في نقطة تماس ذكرتها في بداية البحث مع عاشق من عشاق المكان هو جمال حمدان ، لكنه يلتقي كذلك بشاعر آخر يظهر في شعره حس المكان بصورة واضحة ، ذلك هو الشاعر الأيرلندي ييش W.B. Yeats . بدأ ييش ومجموعة من الشعراء الأيرلنديين حركة ثقافية مضادة للثقافة الأنجلو ساكسونية السائدة في إنجلترا ، جعل هدفها ليس إحياء التراث والمعتقدات الشعبية الأيرلندية فحسب ، وإنما خلق جو أسطوري ملغز ، يرتبط بأساطير الأمكنة ، وبالسمات الجغرافية المحددة لها ، وكأنهم أرادوا أن ييشوا فيها طاقة غير مرئية ، قادرة على إحياء ذاتها بذاتها ، وتوليد استمرارية تاريخية خاصة بها ، تتميز عن التيار التاريخي العام .

انظر :
Seamus Heaney, The Sense of Place, Preoccupations, New York, Farrar Straus Giroux 1980 , pp. 131 — 135.

العدد القادم من مجلة « فصول »
« الأدب والفنون »

مكتبة النهضة المصرية

رأسها : حسن محمد وأولاده

٩ شارع عدلي بالقاهرة ت : ٩١٠٩٩٤

تقديم
مجموعة مختارة
من أحدث
إصداراتنا

حسن كامل الملطأوى
د/ محمد محمد خليفة
د/ عبد العزيز القوصى
د/ أحمد زكى صالح
منصور حسين وآخرين
د/ مصطفى الديوانى
د/ منير حسين فوزى
د/ فوزية دياب
أحمد عطية الله
د/ كاميليا عبد الفتاح
د/ أحمد أمين ود/ زكى نجيب محمود
د/ أحمد أمين ، ود/ زكى نجيب محمود
د/ وهيب سمعان
أحمد عطية الله
د/ راشد البراوى
عبد الرحمن محفوظ
تحقيق الشيخ/ عى الدين عبد الحميد



مركز تحقيقات كالمبيوتر علوم إسلامى

- فقه العبادات
- مع الإيمان فى رحاب القرآن
- أسس الصحة النفسية
- نظريات التعلم
- الطفل والمراهق
- حياة الطفل
- العلوم السلوكية والإنسانية فى الطب
- نمو الطفل وتنشئته بين الأسرة ودور الحضارة
- الذاكرة والنسيان
- العلاج النفسى الجماعى باستخدام اللعب
- قصة الفلسفة الحديثة
- قصة الفلسفة اليونانية
- الإدارة المدرسية
- القاموس الإسلامى ٥ مجلدات
- قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية والدولية
- العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى
- الشطرنج علما وفنا
- مقالات الإسلاميين للأشعرى

من مؤلفات الدكتور/ أحمد أمين :

- ظهر الإسلام ٤ جزء
- ضحى الإسلام ٣ جزء
- النقد الأدبى
- قاموس العادات والتقاليد .

من مؤلفات الدكتور/ على إبراهيم حسن :

- التاريخ الإسلامى العام
- نساء هن فى التاريخ الإسلامى نصيب

من مؤلفات الدكتور/ حسن إبراهيم حسن :

- إنتشار الإسلام فى القارة الأفريقية
- زعماء الإسلام

من مؤلفات الدكتور/ أحمد شلبى :

- مقارنة الأديان ٤ جزء

المكتبة الإسلامية ٤ مجموعات :

- المجموعة الأولى من رقم ١ : السيرة النبوية العطرة
- المجموعة الثانية من رقم ١٧ : العشرة المبشرون بالجنة
- المجموعة الثالثة من رقم ٢٤ : ٢٦ دراسات قرآنية
- المجموعة الرابعة من رقم ٢٧ : ٣٣ من قصص القرآن

من مؤلفات الدكتور/ محمد عبد القادر :

- دراسات فى أدب ونصوص العصر الجاهلى
- دراسات فى أدب ونصوص العصر الأموى
- أمهات النبى
- طرق تعليم اللغة العربية للمبتدئين

ندوة العدد

الأسلوبية

عز الدين إسماعيل :

نرحب بكم في القاهرة ، وسعدنا أن نلتقى معاً في واحدة من الندوات التي دأبت «فصول» على عقدها لمناقشة إشكاليات النقد الأدبي وقضاياها . ونلتقى في هذه الندوة حول الأسلوبية ، محاولين طرح أهم إشكالياتها ، ومدى ما يمكن أن تسهم به في إثراء النقد الأدبي ، ومتروكة لكم حرية اختيار زاوية النظر لهذه القضية .

عقدت هذه الندوة ضمن « مهرجان شوقي وحافظ » الذي أقيم بالقاهرة عام ١٩٨٢ .

جابر عصفور :

أنتصرون أننا يمكن أن نبدأ بالأسئلة الثلاثة التالية : ما الأسلوبية ؟ وما الكيفية التي يمكن أن تفيد بها ناقد الأدب أو عالم الأسلوب ؟ وما الغاية منها ؟

حمادى صمود :

في تصوري أنه ليس المهم هو تعريف الأسلوبية ، بل تعريف الأسلوب ، أو الإجابة عن السؤال : ما معنى الأسلوب في نطاق العلم الذي يسمى الأسلوبية .

كمال أبو ديب :

أنا لا أميل إلى البدء بتعريف الأسلوب ؛ لأنه إذا بدأنا بتعريف الأسلوب فإننا نكون قد حددنا الأسلوبية بتعريفنا المبدئي . قد يكون من الأفضل بدلاً من تقديم النتائج التساؤل عما يمكن أن تقدمه الأسلوبية للنص ؛ ما الأدوات التي تقدمها لنا نقد النص ؟ وما دورها في العملية التفسيرية ؟ هذا في حد ذاته يمكن أن يقودنا إلى تحديد أكثر سلامة للأسلوب ، مبنياً على مقدمات .

الهادي الطرابلسي :

لكن أليس من الأجدي من هذا وذاك ، أن نطرح السؤال التالي : لماذا الحديث كله عن الأسلوب والأسلوبية ، ولم يمر عصر دون حديث مباشر أو غير مباشر عن أسلوب النص الأدبي دون أن يسمى مثل هذا الحديث بأنه عمل أسلوبى ، أى معنى بالأسلوب . فالحديث عن الأسلوب وارد في كتب القدماء مشفوعاً بالحماسة له ؛ والحماسة للتوسع في دراسة الأسلوب - في حد ذاتها - تعد ظاهرة ينبغي البت فيها قبل أن نعرف الأسلوب . ونحن نعلم أن العرب مارسوا العمل الأدبي ممارسة لعلها أكبر ممارسة للنص الأدبي بالنسبة للأدباء والعلماء في غير العربية من الحضارات . على سبيل المثال : لدينا الشروح ؛ أعني شروح الشعر التي انطلقت من شروح القرآن ؛ فللعرب شروح على ما كُتب من نثر وما نظم من شعر . وفي هذه الشروح وجوه تقترب أو تبعد من الأسلوبية ، ومن غيرها من حقول البحث ، سواء استخدمت مصطلح الأسلوب أو لم تستخدمه . ولعل فيما نثيره من مشكلاته اليوم ما قد يعده غير المطلع معنى جديداً . إذن فالسؤال الذي ينبغي طرحه هو : لماذا كل هذا الاحتشاد للأسلوبية ؟

أدارها
عز الدين إسماعيل

مصر

اشترك فيها

مصر

تونس

مصر

مصر

تونس

سوريا

تونس

جابر عصفور

حمادى صمود

سامى خشبة

سعد مصلوح

عبد السلام المسدى

كمال أبو ديب

الهادي الطرابلسي

أعدها : محمد بدوى

يستطيع أن يحل كثيراً من المشكلات التي لم تكن قد حلت أو حسمت من قبل . فهناك أصلاً اهتمام زائد بالأسلوبية ، على أساس أنها دعوة مطروحة لحل مشكل قائم في النقد الأدبي ؛ وهذا المشكل مرتبط بطبيعة النقد الأدبي في ذاته ، ومرتبطة بمجموعة من التطورات المتصلة بعلم اللغة من زاوية أخرى ، على أساس أن اللغوي يقول إن الأسلوبية هي فرع مما يسمى بعلم اللغة العام ، وأنه في داخل علم اللغة العام يستطيع أن يحل مشكلات كبيرة جداً ، يعجز عن حلها الناقد . فالبداية بالغاية هنا ، أي الغاية من الأسلوبية ، يرتبط أولاً بالتأثير المتزايد ، والاهتمام المتزايد ، بالأسلوبية من ناحية ؛ ويرتبط - من ناحية ثانية - بمشكل العلاقة بين النقد الأدبي وعلم اللغة ؛ وربما يرتبط - من ناحية ثالثة - بقضية خطيرة جداً في النقد الأدبي ، هي قضية القيمة ؛ هل يستطيع أن يحسم عالم اللغة مشكلة القيمة في النقد الأدبي من خلال مجموعة من التحليلات اللغوية ، بحيث يكون المدخل للقيمة مدخلاً لغوياً بمعنى ما ؟ أو أن المدخل إلى القيمة هو مدخل أخلاقي أحياناً ، فتكون الزاوية هنا مرتبطة بالنقد الأدبي ؟ وهذا أرى أن البدء بالغاية من هذه الزاوية يعطى الأمر حيوية ، ويقذف بنا فوراً إلى لب المشكل ، وإلى التنوع والخلاف المنهجي ؛ لأن أعرف أن بين الجالسين في هذه الغرفة خلافاً منهجياً . فهناك أسلوبية إحصائية يمثلها سعد مصلوح ؛ والمسندى يميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسانية - إذا جاز هذا التوصيف ، وإذا غفره لي - وهاضي الطرابلسي ينطلق من منطلقات أخرى مغايرة . وأنا أريد أن أثير أكثر وجوه الخلاف ؛ لأن هذا يؤدي إلى الثراء . لذلك أرى أن البدء بالغاية مهم جداً من هذه الزاوية .

سعد مصلوح :

الحق أن أريد أن أعقد صلحاً لكي ننطلق إلى ما نريد من الحديث . وما طرحه الدكتور جابر والأخ هادي قريب من قريب ، بتعبير أسلافنا . فإذا قلنا لماذا الأسلوبية ؟ فنحن نضع سؤالاً ينبغي أن نجيب عنه لكي نعرف هل نحن في حاجة إليها أو لا . وهذه الحاجة تقررنا لنا مراجعتنا للتراث القديم . هل في التراث القديم ما يغني عن الأسلوبية ؟ - أعني قضية العلاقة بين الملاحظات البلاغية ومناهج المعالجة الأسلوبية المعاصرة ووسائلها . نحن لنا تراث بلا شك ، وتراث غني وعريق ؛ ومن هذا التراث وبمراجعته نستطيع أن نقرر - ومعنا الدكتور حمادي صمود ، وله كتاب عن التفكير البلاغي عند العرب - هل يغني إحياء البلاغة القديمة كما هي ، عن محاولة مقارنة المناهج المعاصرة بدراسة الأسلوبية ؟ أو أن الأسلوبية بديل تام للبلاغة القديمة ؟ أو هي استمرار لها ؟ أعتقد أن مقارنة الموضوع من هذه الزاوية تجعله أكثر ملائمة لقضية الغائية التي يقترحها الدكتور جابر . والمنطلق الذي حدده الدكتور الهادي هو أن الغائية مرتبطة بالحاجة ؛ فإذا كنا في حاجة إلى الأسلوبية فلا بد أن نقارنها بشكل ما . وأنا أقترح نقطة للانطلاق العلاقة بين ما هو تراثي وما هو جديد في معالجة النص الأدبي .

عز الدين إسماعيل :

أعتقد أننا بهذا انظر نكون قد خطونا خطوة إلى أمام .

ولو أذنتم لي فقد بدأ هادي من مسألة الاهتمام بما يسمى

حمادي صمود :

يظهر لي أن الغاية من هذه الندوة هي أن نفكر معاً في الإمكانيات المطروحة لفهم الظاهرة الإبداعية . وأعتقد أن ثمة وظيفة أخرى مهمة لندوة عن الأسلوب ؛ فمنذ سنوات أصبح الحديث عن الأسلوب أمراً متداولاً في كثير من الأوساط ، سواء أكانت مختصة أم غير ذلك . ونلاحظ كثيراً من المبالغة في التقدير ، أو سوء التقدير ، والخلط بين المفاهيم ، نتيجة لعدم إدراك ماهية تطور الأنظمة والمناهج في الثقافات التي استعمرنا منها - بطريقة أو بأخرى - مثل هذه الممارسات ، في ظرف تاريخي معين . لذلك ينبغي الوقوف على شيء من التحديد لظاهرة الأسلوب في حد ذاتها ؛ من أجل رفع الالتباسات التي وقعت في بعض الدراسات ، وبعضها لأقلام معروفة .

سامي خشبة :

أنا في حاجة - بوصفي قارئاً مهتماً بالأدب وممارسة النقد - إلى أن يُجاب لي أولاً عن : ما الأسلوب ؟ وما الأسلوبية بوصفها منهجاً ؟ وماذا تفعله الأسلوبية في النص وفي النصوص ؟ فهناك تفرقة نظرية بين التعامل مع نص محدد والتعامل مع النصوص بشكل عام .

عبد السلام المسدي :

فعلاً كنت أريد أن أسأل في بداية الندوة الإخوة المشرفين على مجلة «فصول» ، ما الغرض الذي حدد لهذه الندوة ؟ هل هو بالدرجة الأولى غايتها تعليمية ، أو شبه تربوية للقارئ ؟ - مع أن هذا العلم متخصص إلى حد ما - أو أننا نجتمع حول مائدة ؛ حول موضوع ؛ لتحدث دون أن يكون حاضراً في أذهاننا حيرة التفهم والإبلاغ للقارئ ؟ وعندئذ يحدث كما حدث في كل ندوات «فصول» ، الحديث يدور في المستوى المعرفي للمشاركين في الندوة ، بصرف النظر عن مدى التقبل . فهل نحن الآن نرجح كفة الجانب التربوي ؟ أو أننا نغوص رأساً في العلم بصرف النظر عن قضية تيسير الممكن من الحديث ؟

سامي خشبة :

وهل هناك تضاد بين الغوص في العلم وتوصيله ؟ الندوة متجهة أصلاً إلى القارئ المتخصص المهتم ، وإلى القارئ المثقف محب الأدب ، وإلى المبدع أيضاً ، وإلى كل من يحاولون أن يقتربوا من إنجازات المناهج الحديثة .

جابر عصفور :

أقترح أن ندخل للمشكل من زاوية أخرى ، لأن البدء بالتعريف قد يؤدي إلى نوع من المصادرة ، وقد يوجه مسار الندوة منذ البداية في اتجاه محدد ، ويفقدها كثيراً جداً من حيويتها . هناك الأسئلة الثلاثة التقليدية كما طرحتها : السؤال الخاص بالماهية ؛ والسؤال الخاص بالكيفية ؛ والسؤال الخاص بالغاية . والحق أنني لم أكن أقصد ترتيباً ما . ولو ترك أمر الترتيب لي لاخترت البدء بالغاية ؛ لأسباب منها : غائية الأسلوب أو الغاية من الأسلوبية ، على أساس أننا نسمع كثيراً الآن ، ومنذ فترة قريبة ، عما يسمى اصطلاحاً في مصر علم الأسلوب ، أو ما يسمى اصطلاحاً بالأسلوبية في تونس ، وفي كلاً الحالين يعني المصطلح فرعاً جديداً من فروع المعرفة الإنسانية ،

أحد الإخوة بعرض مختلف التيارات أو المدارس الأسلوبية المعاصرة ، حتى نعود بعد ذلك إلى نقطة التراث ؛ أما الانطلاق من التراث في ندوة تنشر في «فصول» فقد يوحي بالاجديد في المنطلق . إن شئت أن أوضح القضية التي طرحت ، وفي الوقت نفسه نقول كلمة لا نخشى بعدها أن نكون مقيدين بقضية التراث ، ولا نخشى معها أن يُطمس شيء من طرافة الأسلوبية التي نريد أن نبرزها لقارىء مجلة «فصول» . إننا أود - ونحن بصدد قضية التراث - أن نتكلم من موقع عربي . والواقع العربي يختلف عن واقع آداب الأمم الأخرى . وقد نتساءل عن انتشار الحديث كثيراً في هذا الوقت عن الأسلوبية وعلاقتها بالتراث العربي . وهناك جوانب عدة : فلدينا تراث بلاغي في علم البلاغة ، والقضايا مطروحة فيه بطرق متقاربة : تعتمد على أمثلة متنوعة ، لكنها متشابهة ، وقليل منها طرح طرحاً أسلوبياً حديثاً . بيد أن ثمة قضايا نظرية إليها من قبل على أنها تدخل ضمن علم البلاغة القديمة ، أرى أننا ينبغي أن ندرجها اليوم تحت عنوان «الأسلوب والأسلوبية» ، كما دلت على ذلك دراسات كثيرة ، أذكر منها دراسة الزميل «حمادى صمود» في إعادة قراءة التراث . هذا من ناحية ، حيث توجد البلاغة ، ولكن في البلاغة شيئاً : شيء تجاوزته الأحداث ، وشيء آخر يتصل بالتفكير النظري في الأسلوب . وهذا التفكير النظري تبلور تبلوراً واضحاً في مقدمة ابن خلدون ، في فصل طريف بعنوان «الأسلوب» في صفحتين جديرتين بالاهتمام . وبعد ابن خلدون بقرن تقريباً تبلور ذلك بشكل أوضح في كتاب حازم القرطاجنى «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» في فصل خاص بالأسلوب . وهو أول مفكر عربي خصص للأسلوب قسماً مستقلاً من كتاب يبحث في أصول البلاغة . وإذن يمكن القول إن لنا - نحن العرب - علماً للبلاغة ، ولنا تفكيراً في الأسلوب ، ولنا شيئاً ثالثاً إلى جانب هذا ، وذلك هو الدراسات التطبيقية ، التي لا يوجد ما يضاهاها في أى حضارة أخرى . ولست أتحدث عن شروح القرآن فحسب ، بل شروح الشعر بصفة خاصة .

وهناك شيء يمكن أن نسميه مظاهر الأسلوب كما تنجلي في النصوص . وإذا جمع هذا التراث فإنه سيكون - في تدريجي - حصيلة يمكن لنا أن نقرأها ونحاول ربطها بالأسلوبية ، علماً بأن الأسلوبية اليوم علم قائم يزعم لنفسه الاستقلال الذاتي ، والسؤال الآن هو : هل في إمكاننا أن نتحدث عن صلة الأسلوبية بغير التراث العربي من علوم ومناهج ؟

حمادى صمود :

حين اقترحت أن نحدد الأسلوبية والأسلوب كانت هناك أسباب معرفية تدفعني إلى هذا الاقتراح . وفي تصوري أنه يجب أن نقوم ببعض التحديدات المهمة في الموضوع . إن الحديث عن الأسلوبية اليوم لا يمكن أن يكون إلا تاريخياً ؛ فقد انتهت الأسلوبية في أوروبا ، ولا يتحدث اليوم عنها واحد من العلماء البارزين . لقد حدث في خلال الخمسينيات تقريباً انكسار عميق يوم أخرج رولان بارت كتابه «الدرجة الصفر في الكتابة» واقترح مفهوم الكتابة بديلاً إيجابياً لمفهوم الأسلوب . ولقد ركز رولان بارت على القضية تركيزاً مرفياً ؛ فقد رأى أن الجهود السابقة كلها في محاصرة الأسلوب جهود انتهت إلى مضايق ؛ لأن المنطلقات التي انطلقت منها كانت لا تسمح منهجية ما

بالأسلوبية ، وبعد ذلك تحول إلى مسألة أخرى : هي أنه إذا كان لابد من هذا الاهتمام فهل هناك في مراجعة التراث ما قد يفتح باباً لتصوير القضايا بمعزل عن طروح أخرى خارج هذا التراث ؟ وأنا معه في هذا . وهناك مسألة أطرحها في شكل سؤال . هل سيصل الأمر إلى أن نقف على تعريف للأسلوبية بشكل ما من خلال تراث آخر غير تراثنا ، أو نتاج فكري مغاير ، لا علاقة له بمسار الفكر العربي والإبداع العربي ، ثم تبدأ في ضوء هذا تتأمل ما هو ماثل في التراث أو في أفكارنا الحديثة نسبياً ، أو ما نمارسه على تنوع قد يصل الأمر فيه أحياناً إلى حد الخروج عن دائرة المعقول ؟ هل سنتعلق بمفهوم من هذا الطراز ثم نستجليه في التراث الخاص بنا ؟ أو أنه - وهذا امتداد لفكرة اخادى - ربما يكون من الأجدي أحياناً أن تبدأ المقاربة من خلال الطروح التي تضمنها هذا التراث ، ومن الممارسة التي تمت بإيجابياتها وسلبياتها حتى الوقت الراهن ، لمجرد أن هذا هو الذي نعيشه أو نصنعه أو نمارسه أو نعطيه ؟ فهل علينا أن نقف أمام هذا كله لكي نصفه - إذا أمكن القول - بشكل نصل فيه معاً إلى بلورة لمفهوم قد يتفق أو يختلف ، ويتطابق أو لا يتطابق ، مع أى تفسير آخر ، توصلت إليه أيضاً عقول تحركت في تراث حضارى وفكري آخر ، ووصلت فيه إلى بلورة أخرى من هذا النوع ؟ أى المسكين هنا يمكن أن نشرع فيه ؟

عبد السلام المسدى :

أستاذني في أن تبلور منهجاً تصنيفياً ، يعيننا على أن نكون عمليين . إن ندوة حول الأسلوبية تعنى ضمناً - من الناحية المنهجية - حواراً مع مفهوم الأسلوبية ؛ والحوار جدلي ، دخولاً وخروجاً ؛ وهذا يعني أن موضوع الأسلوبية يطرح من خلال إشكالية العلاقة القائمة مع هذا العلم . وربما نستخلص مما قيل ، أن معضلة العلم ؛ علم الأسلوب حالياً ، إذا واجهناها من زاوية العلاقات ، أمكننا أن نسطر القضايا التالية : أولاً ، هناك قضية علاقة الأسلوبية باللسانيات ؛ أى علم اللغة ؛ وهي علاقة المنشأ طبعاً . ومن هنا يتعين الحديث عن مختلف التصورات أو التيارات التي ضببطت تلك العلاقة . ثم هناك علاقة أخرى هي علاقة الأسلوبية النظرية بالأسلوبية التطبيقية . ومن زاوية أخرى هناك علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي ، وعلاقة الأسلوبية العربية المعاصرة بالأسلوبية غير العربية ، حتى إننا لتساءل عما إذا كان بإمكاننا أن نقدم شيئاً ، أو عطاءً ، إلى هذا العلم على المستوى الإنساني . ومن زاوية العلاقات تبسط أيضاً علاقة الأسلوبية الحديثة بالوروث النقدي الإنسان ، لا العربي فحسب . وأخيراً يمكن أن نتحدث في نطاقنا عن علاقة الخطاب الأسلوبى العربى المعاصر بلغة النقد المتداول . هذه جملة من التصنيفات ليست قسرية ، ولا تستوعب بالضرورة ؛ لكن إذا أذنتم ليشرح أحدنا في ضبط غلط العلاقة الأولى ، وهي علاقة الأسلوبية بعلم اللغة أو اللسانيات ؛ وهي علاقة منشأ ؛ وهي تستدعى عرضاً وجيزاً للتيارات أو لمختلف المفاهيم التي تدور في مدارس الأسلوبية المعاصرة منذ نشأتها ، دون أن نلتزم - هنا - بتعريف للأسلوبية .

اخادى الطرابنسى :

بودى قبل أن نقفز إلى اللسانيات ، أن أعود إلى قضية التراث العربى في علاقته بالأسلوبية . المسدى ونحن جميعاً معه نتظر أن يقوم

جابر عصفور :

توغل في التراث نتيجة تترتب على مقدمات ، وطرح حمادى وكمال يمكن من الإضافة إلى التجربة . وإذا نظرنا من منظور واقعنا الحديث ، وليس القديم ، فإننا نجد العناية بمثل هذه القضايا قد بدأ من محاولات أمين الخولى - وتلك مسألة لا ينبغي إغفالها - تحويل البلاغة إلى فن القول ؛ فتلك كانت بداية لتحديد ما يسمى بتجديد التراث . لكن هذه المحاولات تحت تأثير دراسة من نوع أولى من الأسلوبية في إيطاليا ، فيما يتصل بالشيخ أمين الخولى . وهذه المحاولات التي بدأت بالشيخ أمين الخولى ، واستمرت في كتاب عبد السلام المسدي عن الأسلوبية ، كلها محاولات تبدأ من النظر إلى الآخر . فهناك شيء اسمه الأسلوب أو الأسلوبية علينا أن ندركه ، وعلى أساس منه نعيد النظر في قضية التراث حقاً .

جمادى صمود :

اسمحوا لي بإضافة بسيطة ، هي أنني أرى - شخصياً - أنه من منطلق المعاصرة ، ومن وجوه الحداثة ، ومن مسئوليتنا أمام قرائنا ، ينبغي أن نخرجهم من الاستلاب الذى وقعوا فيه . إننا دائماً نقفز مباشرة إلى التراث ؛ واعتقد أن كل أعمالنا لتأصيل التراث وتأسيسه تتجه مباشرة إلى تقرير الظاهرة في التراث قبل فهم الظاهرة نفسها في الغرب . وأنا أعتذر لكل من كتبوا في الأسلوب ؛ لأنه في كتاباتنا عن الأسلوب واتجاهاته في الغرب هناك أخطاء أساسية في فهم تطور الظاهرة في النصوص الغربية ، وفي تقديم المسار الذى قطعته الحركة النقدية منذ بدايات هذا القرن حتى اليوم . وإذن فلنفهم أولاً ، ولننتبه من المراحل ولندرك الأسباب والمسببات ، ولنتجنب القفز مباشرة لتقرير العلاقة بين شيء لم نفهمه وشيء آخر أنا اعتقد أننا لم نفهمه كذلك . ثم هناك موقف فكرى كذلك ، يدعونا إلى أن نحرب قارئنا من الاستلاب ، ونفهمه كيف أننا حريصون كذلك على تأسيس رؤية للتراث ، لكنها رؤية تتسم بالحداثة .

سعد مصلوح :

إضافة إلى المشكلات التي أثارها الدكتور كمال والدكتور حمادى ، أنا أعتقد أن الحديث عن الأسلوبية يستمد مشروعيتها مما أتصور أنه أزمة في معالجة النص الأدبي في الوطن العربي . وهذه الأزمة مسئول عنها - في المحل الأول - أبناء الوطن العرب أنفسهم ؛ لأنهم حصروا أنفسهم في دائرة التناول النقدي الصرف ، ودخلوا في اللهاث وراء المدارس الفلسفية والحركات التي تشيع في أوروبا . ونحن نحاول - قدر الإمكان - أن نتابع هذه الحركات ، ونرصد أصداءها في الإبداع العربي . هذه الأزمة التي حاقت بدراسة النص الأدبي ، أدت إلى ما يمكن أن يسمى بأزمة منهج في معالجة هذا النص ، تتمثل ، ربما ، في المعالجة النقدية الصرف ، المتقطعة الصلة عن النسائيات بوجه عام ، والأسلوبيات على وجه خاص . هذه الأزمة تتصل في أزمة المصطلح ، وذاتية الأحكام ، والمعالجة التي قد تنم عن ذكاء الناقد أكثر مما تنم عن طبيعة النص نفسه . ولذلك ما يزال الحديث عن الأسلوبية مشروعاً ومطلوباً . وأنا لا يعني أن يحدث انكسار في الفكر الأوربي . يكفي أن أرصده وأدل القارئ عليه ؛ وهذا حق على .

أن تجعل منه مادة للبحث يمكن تصنيفها بشكل علمي ، فاقترح مفهوم الكتابة بديلاً لمفهوم الأسلوب . ومنذ ذلك اليوم أصبح الناس يتحدثون إما عن الكتابة ، ومن ثم تكون كل النظريات أو الأنظمة النظرية أنظمة تنطلق من مفهوم الكتابة لا مفهوم الأسلوب ، أو يبحثون فيما سمي بالإنشائية أو البيوطيقا بصفة عامة . واعتقد أن إبراز هذه المسألة مهم للغاية ، حتى إذا قرأنا الناس عرفوا أننا نفهم ما يجري ، وفهموا أننا نتابع الانكسارات المهمة في تاريخ العلم في أوروبا . ومن ثم فإنني أعد الحديث عن الأسلوب حديثاً تاريخياً ، واعتقد أن الحديث عن الأسلوبية في الوطن العربي ، أو الحديث التاريخي عن الأسلوبية ، لا يزال مفيداً بل شريعياً . ومن هذا المنطلق نحدد للقارئ أننا نستعمل كلمة «أسلوب» وكلمة «أسلوبية» في معنى واسع لا في المعنى التقني ؛ في المعنى الذى يحترم الانكسارات والتطورات التي حدثت في أوروبا .

جابر عصفور :

- نقصد علم النص ؟

جمادى صمود :

- نعم .

عز الدين إسماعيل :

هذا شيء قد تحقق ولا يمكن إنكاره .

المهادى الطرابلسي :

- أتفق مع حمادى في النقطة الأساسية ؛ ولكننا إذا كنا نناقش ظاهرة تاريخية ، فهل نناقشها لأن هناك إحساساً بيننا جميعاً بأنها ما تزال متخلفين إلى حد بعيد في هذا النمط من الدراسات ، بمعنى أننا ما تزال في حاجة إلى الإفادة من مناهج استفدت أغراضها وتشكلت - علمياً - على نحو مختلف ؟

سامي خشبة :

سيصبح للطرح الذى طرحه المهادى أهمية كبيرة ، إذا كانت الأسلوبية في أوروبا قد صارت تاريخياً . وعلى الرغم من أنها صارت تاريخياً فإنها - بالنسبة إلينا - يعاد طرحها من جديد بحكم أنها ترتبط بترائنا الخاص البلاغى وعلوم اللغة التي نشأت من تفسير القرآن ، أو شروح الشعر . ومن هنا أرى أن الطرح الذى طرحه المهادى مهم جداً .

كمال أبو ديب :

ليس منهجياً ؛ قد يصح في مرحلة متقدمة ؛ لأننا حتى الآن لم نقل حرف عن هذا الشيء الذى نريد أن نثبت أنه قائم أو غير قائم في تراثنا . الأسلوبية هي الترجمة العربية لكلمة Stylistics الإنجليزية ، ومن ثم فإنها تشير إلى مدرسة نشأت في أوروبا ، وحين ندرسها أو نجسنا نشأته فإن جريء أخذوا فحسب من نقاشنا ينبغي أن يدور حول ما يتعلق بها وبترائنا أو بعلوم أخرى ، لا أن تستند النقاش كله

عبد السلام المسدي :

عفواً ، لنضع قضية الانكسار بين قوسين ، فأنا لا أوافق على قضية الانكسار هذه .

جابر عصفور :

وأنا معك ؛ لكن على فرض التسليم بها ، فإن هذا الانكسار لا يعنيني ؛ لأن قيمة الفكرة بقدر ما تحمل عندي من مشكلات . وما دمت في حاجة ماسة إلى أدوات من نوع معين ، أو إلى مقارنة من نوع خاص ، فلتكن هذه المعالجة ما تكون ، حتى إن كانت معالجة أرسطية ؛ وما دمت في حاجة إليها ، فلا بد أن أنزع إليها وأنفهمها جيداً . هذه خطوة أولى ؛ والخطوة الثانية هي أن أطوعها وأطوع مفاهيمها للمادة التي بين يدي ؛ وإذا تمكنت من أن أضيف إليها ، أي إلى المعرفة الإنسانية - كما قال عبد السلام - فأهلاً . ولكن مادامنا في دور المتابعة والملاحقة فأعتقد أن الانكسار الذي حدث لا ينبغي أن يقلقنا كثيراً ، ولا ينبغي أن يحدث لدينا إحساساً بالدونية ، إذا ما قيل إننا نعالج الأسلوبية في وقت انصرف فيه الآخرون عنها .

حمادى صمود :

لم أكن أقصد التلميح بالدونية ، ولكنني أقصد ما يقع في كتاباتنا من أخطاء أحياناً . وأستطيع أن أذكر لك أمثلة تعد « مدرسة بارت » والإجراءات التي تعمل في سياقها مدرسة وإجراءات « أسلوبية » ؛ وهذا غير صحيح تماماً . نحن في حاجة إلى صرامة المنهج ، والمفهوم ، والمصطلح . وأنا معك في أننا نسعى إلى التوظيف ، لكن ينبغي أن نضبط أجهزتنا المفهومية ومناهجنا ، حتى لا يقع فيها وقع فيه الخطاب النقدي الذي تأثر بالرومانسية ، والواقعية ، والواقعية الجديدة ؛ وهذا لن يكون إلا بفهم الظاهرة فهماً دقيقاً .

كمال أبو ديب :

أنفق مبدئياً مع النقطة التي أثارها حمادى ، ولكن حديثه يصح عن المدرسة الفرنسية ؛ أما المدرسة الأمريكية فلم تستهلك بعد ؛ وما تزال مدراس أخرى تستطيع أن تقدم ما يفيد .

عبد السلام المسدي :

إذا سمحت لي . الحديث في قضية الانكسار هذه يحتاج إلى نقاش ؛ فالأسلوبية لم تتجاوزها الأحداث ، وما زال الحديث عنها في أمريكا - كما يقول كمال - قائماً ، بدليل أن المدرسة البنوية الأسلوبية نبعت في أمريكا بعد كتاب بارت بعقدين تقريباً ، أو أقل من ذلك بقليل . وإلى جانب هذا فلا يكفي أن نقول إن الحديث تحول من حديث عن الأسلوب والأسلوبية إلى الكتابة والقراءة . وأنا وإن كنت ممن يهتمون بالأسلوبية فإنني في « مهرجان شوقي وحافظ » بالقاهرة ١٩٨٢ تحدثت أكثر ما تحدثت عن القراءة والكتابة ، وحاولت أن أعقد الصلة بين كتاب بارت وهذا وكتاب لجيرار جينيت ظهر حديثاً . لقد تطور الحديث عن « الدرجة الصفر في الكتابة » إلى الكتابة ذات الدرجتين ، ولكن هذا في مسار ، وبقيت الأسلوبية بعده تبسيطية . والمشكل في الحقيقة هو أن الأسلوبية محدودة في منطلقاتها من الوجهة اللغوية . أما قضية القراءة والكتابة فتتجاوز الوجهة اللغوية ؛ وهذا

هو ما يوهم بأن قضية الكتابة والقراءة حلت محل المبحث الأسلوب . المشكلة إذن هي أنهم أدخلوا في نقد الأدب قضية الكتابة والقراءة ، ولذلك أعود إلى المشكلة ، مشكلة النص ، وأعود إلى المشكلة التي طرحها الدكتور عز الدين إسماعيل في بداية هذا الحوار : هل ندرس النص ، أو النصوص ؟ وهل نحاول أن نتلمس خصائص الظاهرة الأسلوبية في النص القائم بذاته ؟ فيما قبل ، أستشعر بعض المنطلقات التي تتحتم العودة إليها من أساس معرفي ، أي من أساس تحليل نشأة العلم ، أو صيرورته . قد يكون من البديهي أن العلم أياً كان لا ينشأ إلا لأحد سببين . إما لعثوره على مادة جديدة في البحث لم يسبق إليها علم من العلوم الإنسانية ، وإما أنه ينشأ لعثوره على منهج في تناول مادة من العلم سبق إليها علم آخر ، ولكن بمنهج مغاير . في هذه الحالة لا يكون لنشأة العلم مبرر إلا إذا أحدث هذا العلم قطيعة على صعيد المنهج . وإذا توسلنا بالأمثلة فإننا سنجد أن علم اللسان ليس له من مبرر من حيث إنه لم يكتشف مادة جديدة في البحث . أما الظاهرة اللغوية فقد درست في علوم اللغة القديمة ؛ ولكن له شرعية الحدوث لأنه اكتشف منهجاً جديداً يتناول الظاهرة نفسها التي سبقت إليها علوم في الماضي . وهذا ما حدث بالنسبة إلى الأسلوبية . وعلم الأسلوب الحديث لا بد أن تكون له علة نشوء ؛ وعلة النشوء لا تكون من النمط الأول ؛ لأنه لم يكتشف مادة جديدة في البحث ، فإن النقد الكلاسيكي ، كما نعلم ، والبلاغة الكلاسيكية ، قد تناولوا معاً المادة الخطابية الأدبية . إذن فعلم الأسلوب لم يتسن له شرعية الحدوث إلا لعثوره على مفتاح جديد يفك به أسرار هذه الظاهرة . والاستعانة بمثل هذا التصنيف الثنائي يمكنني من قول ربما يكون حاسماً بشكل ما في قضيتين أثيرتا منذ قليل ؛ أولاهما : قضية العلاقة مع التراث ؛ وأنا شخصياً أرفض جذرياً منطلقاً يكون فيه الحديث عن الأسلوبية وفي الأسلوبية بدءاً بالتراث ؛ لسبب بسيط هو أن العلة المتفارقة إذذاك تكون صادمة وتعني أن شيئاً ما قد تنوّل في الماضي ، ينفي شرعية حدوث علم جديد حوله . وعلى هذا الأساس فإننا إذا انطلقنا من الأسلوبية ذاتها بوصفها عنراً وجد علة وجوده في منهج جديد ، فمعنى هذا أننا نسلم سلفاً بأن قطيعة ما قد أحدثها هذا العلم مع كل منهج سالف في تاريخ الإنسانية ، قد تناول الخطاب الأدبي . وهذا لا يعني انقطاعاً مع التراث ، وإنما يعني تقرير أمر القطيعة المنهجية ، ثم إعادة إقامة الجسر فيما يسمى بالقراءة . وهذا مشروط في رأيي بأننا يجب أن نعثر على مفاهيم جديدة ، وعلى أساليب تصور جديدة لقراءة التراث . ومن ثم لا يمكن للأسلوبية من الناحية النظرية أن تعيد الاستفادة من التراث ؛ أي أنها لا تستطيع الاستفادة من التراث وإخصابه إخصاباً جديداً ، إلا إذا غيخت تصوراتها ، وفجرت التصورات البلاغية الكلاسيكية ، حتى تنجز القطيعة المعرفية التي تثمر التاريخ من جديد . والمشكل الثاني الذي يمكن فضة في الوقت نفسه والذي تفضل بإثارته حمادى صمود ، هو علاقة الأسلوبية بما بثت من تصورات جديدة لممارسة النص الأدبي ممارسة مختلفة ، وخاصة في العالم الأوربي . إن تحول الحديث عن هذه الممارسة بمصطلحات جديدة بعد الأسلوبية ، كعلم النص ، وعلم الخطاب الأدبي ، وعلم الإنشاء أو الإنشائية . وعلم الخلق أو الإبداع ، أو علم الكتابة ، كلها في تصوري لا ترفي إلى منزلة العلم الجديد المستحدث ؛ لأنها في الوقت نفسه لم تكتشف مادة جديدة ، ولم تخلق قطيعة معرفية على

علم اللغة ، أو علم الكلام ، وإن كان هذا لا ينفي أن تحت علم اللغة عدداً كبيراً من العلوم ، كعلم الأصوات وعلم النحو ، وكلها علوم ، ولها مشروعية استخدام هذا المصطلح ، من واقع أنها تتوفر على دراسة المادة اللغوية من منظور معين بوسائل معينة - إذا أخذنا بمنطق أن الأسلوبية أحد هذه الفروع ، شأنها في ذلك شأن علم اللغة ، أو علم الأصوات ، أو التراكيب ، أو الدلالة ، أو المعاجم - إذا أخذنا بهذا المنطق تكون الأسلوبية منضوية في علوم اللسان أو فرعاً من فروعها ، التي تتناول ظاهرة الاستعمال الفردي المتميز للغة ، في مقابل تناول علم اللغة للاستعمال المشترك ، الذي يركز على وظيفة الإبداع أو الإلهام أكثر من تركيزه على وظيفة التأثير في اللغة ؛ فوظيفة الإبداع تركز على ماهو عام ومشترك ، ووظيفة التأثير أقرب إلى الجانب الفردي والمتميز . والفرد يتزع فيها إلى ما هو خاص باستعماله الذي يدل عليه ويدل على شخصيته . في اللغة ماهو خاص وماهو عام ؟ وهو ما يدرسه علم الأصوات وعلم التراكيب وعلم الدلالة . أما المتميز والفردي وما هو شخصي ، فقد تكفل به علم الأسلوب . وهذا يقودنا إلى النقطة التي اقترحتها الدكتورة عز الدين إسماعيل في بداية الندوة عن الأسلوب في ذاته بين الخاصية اللغوية والسلوك النفسي . ومن هنا لا يعد علم الأسلوب منهجاً ؛ لأنه في داخل علم الأسلوب عدد من المناهج : منها المقاربة الإحصائية ، والمنهج البنوي أيضاً هو أحد مناهج المقاربة الأسلوبية .

وإذا أخذنا النص الأدبي بوصفه رسالته موجهة من مُرسِل إلى مُستَقْبَل ؛ من كاتب إلى قارئ ، برزت أمامنا ثلاثة مناظير للقضية : أولها أنه يمكن أن نقارب ظاهرة الأسلوبية من زاوية علاقة المنشئ بالنص ؛ وهنا تكون ظاهرة السلوك النفسي . وعكس الأسلوب أو انعكاس الهوية والشخصية ، شخصية المنشئ في الأسلوب اللغوي ، واتخاذ الرسالة اللغوية مفاتيح لتعرف ذاتية المنشئ وهويته ، مما يدخل في علم اللغة النفسي بوصفه أحد مناهج المقاربة الأسلوبية . أما المنظور الثاني فيتمثل في علاقة النص بسامعه ؛ أفصد بمتلقيه . وهنا يدخل علم النفس أيضاً ؛ وريغانيير أحد أعلام هذا الاتجاه ، حيث يؤكد أهمية المتلقي واستجاباته تجاه النص ، ويرى في ملاحظات المتلقي المنطلقات الطبيعية لفحص الرسالة اللغوية . أما المنظور الثالث فيتمثل في عزل طرفي العملية الإبداعية ؛ الكاتب من جهة ، والمتلقي من جهة . ومن ثم يمكن أن نصل إلى طريقة المقاربة الموضوعية للنص من داخله بحساب الخواص اللغوية ، التي بها يتميز هذا النص بما هو نص عن غيره ، أو يتميز الكاتب عن غيره من الكتاب . وعلى المستويات الثلاثة تكون المقاربة الإحصائية واردة ، سواء في المنظور الأول أو الثاني أو الثالث ، وكلها مقاربات متعددة لظاهرة واحدة ، وبها يكون علم الأسلوب ليس علماً واحداً ، بل سيكون هناك أيضاً علم الأسلوب التعبيري - إذا جاز القول - ويدرس علاقة النص بالمنشئ ، وعلم الأسلوب التأثري الذي يدرس علاقة النص بمتلقيه ، وهناك علم الأسلوب الموضوعي الذي يقصر نفسه على معالجة النص في ذاته . وهكذا يتفرع علم الأسلوب إلى علوم عدة .

الهادي الطرابلسي :

مشكلة تصور الأسلوبية علماً مرجعها في الحقيقة إلى صعوبة تحديد

مستوى المنهج . إذن هي في تصوري نوع من الانسلاخات ؛ أعني مفهوم الانسلاخات للعلوم الطبيعية في مستوى نمط منهجي واحد . فما القاسم المشترك في مثل هذه الانسلاخات المتلاحقة ؟ هو في ظني محاولة التأثير أو تطبيق النزعة السائدة لدى الإنسان الحديث إلى تناول الظواهر الإنسانية - قدر الطاقة - بالأساليب العلمية الدقيقة المفضية إلى نمط من الموضوعية قد يقارب موضوعية العلوم الدقيقة ، سواء الطبيعي منها أو النظري . ويمكن - دون حصر للتحديدات النظرية - أن نقول إن الأسلوبية تنزل نفسها ضمن هذا المسار التطوري المتلاحق ، ولكنها تحتفظ برصيدها المعرفي ، أي بما هو علة نشوئها في الأصل ، وهو أنها تطمح ، بمناهج مختلفة تتوسل بها ، إلى أن تفك أسرار الظاهرة الأدبية فكاً موضوعياً ، يقنع أكثر مما يؤثر ، ويستدل أكثر مما يتفاعل مع النص الأدبي .

كمال أبو ديب :

هل تسمحون لي أن أقول إنني لست سعيداً بمثل هذا الحديث عن الأسلوبية ، وهل يمكن وصف الأسلوبية بأنها علم ؟ لأننا في هذه الحالة سنقع في إشكالية جديدة تنبع من أننا نستخدم كلمة « علم » بدلالات مختلفة .

عز الدين إسماعيل :

أظن أننا نقترّب بهذا السؤال إلى صميم الموضوع ؛ فهنا تبدأ النقطة الخلافية الجوهرية : هل الأسلوبية منهج أو علم ؟ هذا هو السؤال الذي يقع في قلب القضية تماماً .

جابر عصفور :

أو شيء آخر ، وهو أن الأسلوبية حقل معرفي عادي .

كمال أبو ديب :

يبدوا لي أننا نستخدم كلمة علم بطريقتين ، ونقع في مفارقة لقصر كلمة علم على علم اللغة بشكل عام ؛ فأننا لا أقول إن هناك علم البنيوية مثلاً ، ولكن البنيوية منهج .

إذن فلنحاول الاقتراب من هذا المنهج في التناول والتحليل ، الذي نسميه الأسلوبية ، ولنحاول التركيز على وسائل في التعامل معه .

عبد السلام المسدي :

هل نستطيع أن نفهم أنك تعد الأسلوبية منهجاً فحسب ، مثل اعتبارك البنيوية منهجاً .

كمال أبو ديب :

أنا أشرح هذا التساؤل : ما المشروع التي تعطي للأسلوبية كلمة علم ؟ ثم أضيف إليه تعريف الأسلوبية بأنها « منهج في التحليل » .

سعد مصلوح :

الحق أننا دخلنا في صميم الموضوع . وأعتقد أنه ليس من السهل أن يقال إن الأسلوبية منهج في التناول ؛ فنحن عندما نستخدم عبارة

علم اللغة العام ، محاولات جادة لمحاورة النص بوسائل أكثر كفاءة ، ولكن هذا لا ينفي مصطلح العلمية ، والإشكالات المطروحة واردة ، فاعلم اللغة نفسه قد وجد من يشكك في علميته .

حمادي صمود

إذا سمحتم لي فإني سأحاول أن أخص الستين سنة التي مرت بعد ظهور الأسلوبية في محاور رئيسية ثلاثة ، أوفي مضايق ثلاثة زج بها ديباً ، فكانت المحاولات لتجاوز هذه المضايق . ومن ثم ظهر عدد من المفاهيم الجديدة ، أهمها - في تقديري - مفهوم الكتابة أولاً ، مع ملاحظة أن هذه المحاولات تثبت أن الأسلوبية علم غير ذي موضوع ، أرهى موضوع صعب الحد ، ومحاولات التحديد المتعددة انتهت إلى مضايق . المحاولة الأولى هي التي حدثت الأسلوب بأنه عدول عن نمط انقراض الناس أنه هو النمط العادي في إجراء الكلام ، ومن ثم ظل الناس أكثر من عشرين سنة وهم يدورون حول هذا المفهوم ، ثم فطنوا إلى الإشكالات المنهجية التي تحيط بهذا الفهم للأسلوب ، ومن أهم هذه الإشكالات أن القسمة الثنائية للغة والمستويات اللغوية إلى مستوى عال من الفن وآخر يحتوي على فن ، هي قسمة لا تستقيم أساساً ، من جهة أنه - علمياً - يستحيل تقريباً تحديد المستوى الذي يمكن أن يتخذ منطقاً للقياس ، لأنك لكي تقيس الكلام لا بد أن يكون لديك منطق تفرق به بين الإجراء الأول والإجراء الثاني . أما المحاولة الثانية فقد بدأت مع أندريه مارتينييه وتلامذته ، وتعتمد على مفهوم المعنى الخاف ، وهذا أصبحت دراسة الأسلوبية متمحرة حول ما يسمى بالمعنى « الخاف » أو المعنى المتخالف . وقد صرحت تعريفات جديدة للمعنى الخاف ، ولكن حدثت إشكالات جديدة أو اعتراضات مهمة ، كان أهمها أن المعنى الخاف يبقى في نهاية الأمر تجربة فردية في القراءة ، وهذا يعني أن مفهوم المعنى الخاف تطور معه فحسب ، وقد استخدم في الدراسات الأنثروبولوجية والخصيارية ، لكن البحث عن أسلوبية النص في المعنى الخاف هو في نهاية الأمر بحث أيضاً لا يخلو من الذاتية ، لأنه يقوم على زج تجربة القراءة لدى القارئ في تجربة الكتابة لدى المبدع . أما التحول الثالث الذي وقع في علم الأسلوبية فهو ما سمي بخيبة الانتظار أو خيبة التوقع ، وهو مستوى المدرسة الأمريكية . وتقوم خيبة الانتظار أو عدم إشباع التوقع على أن تجربة الإنسان مع اللغة ينتج عنها حساب احتمالات في ذهن الإنسان ، لما يقع خارج الاحتمال ، أي أن الإنسان في العملية اللغوية يفقد تفرقه . وحساب الاحتمال يعني أن تبرز في النص الظاهرة الفلانية ، أو الكلمة الفلانية ، فإذا بصورة أخرى غير منوطة تظهر ، فسر مثلاً لذلك : فحين نقول أحبك كـ . يتوقع السامع أن يكون التشبيه كالتصريح ، أو كالتعريض : أي أن هناك مجموعة من التوقعات تحدها تجربتنا القديمة مع اللغة . وينكسر هذا التوقع حين يأتي شاعر فيقول : أحبك كالكيش المظفر فوق الأرض المسلوقة . وقد قامت اعتراضات على خيبة التوقع ، ومن أهمها أن حساب الاحتمالات في تجربة إنسان ما مع اللغة ليس هو نفس الحساب لدى كل البشر . ومنه يبرر إلى أسباب سيولوجية ، وفي أساليب تدخل في تركيب المع ، وفي تجربة الإنسان الاجتماعية مع اللغة الثقافية

ومن هنا نشأت فكرة البحث لعلم الأدب عن مادة أو موضوع يمكن

مفهوم النص . ولا أخفى موقفى الشخصى من مدى علمية الأسلوبية ، وأقول إن قول كمال له نصيب من الحق حين رأى أن الأسلوبية لم تنجح حتى الآن في أن تثبت أنها علم قائم بذاته ، ولا أن تؤسس منطلقات واضحة الهوية ، ومستقلة الذات ، ولكنها إلى جانب ذلك توصلت إلى إثبات أنها قادرة على التعامل مع النص الأدبي من وجهات مختلفة ، قد يصح أن نسميها علوماً مختلفة . ولكن في هذه الحالة ، ليس الأمر مرتبطاً بالنص ذاته ، إذا كنا نسمى الأسلوبية بالتعبيرية ، وإذا كنا نسمح لأنفسنا أن نسمى العمل الذى يتصل بالمبدع علماً أسلوبياً هو علم « الأسلوبية التعبيرية » والبحث المتصل بالمتلقى هو علم « الأسلوبية التأثيرية » ؟ إذن من الممكن أن نرى أن الأسلوبية قد تكون تعبيرية بمعنى آخر : أي أنها تقتصر على التعبير عن الظاهرة اللغوية التي لا تتجاوز حدود التعبير المفرد . الذى يمثل نصاً أدنى ، ثم بعد ذلك نخطو خطوة أخرى نحو علم الأسلوب : أو علم النص أو النصانية ، وهي الأسلوبية التي تتجاوز التعبير المحدود إلى نص معين ، ثم بعد ذلك نستطيع أن نتصور الأسلوبية التي تتناول أثراً كاملاً ، قد يكون ديواناً أو كتاباً ، أو أعمالاً كاملة لمؤلف في حياته . وهذا وجه آخر ، بمعنى أنه علم آخر بجانب مجموعة العلوم التي ذكرت . الأسلوبية نجحت في أن تبرهن على هذا بمختلف التطبيقات التي تمت عندنا . ولكن لأن سيبقى في رأيي قبول فكرة أن الأسلوبية علم رهنا بتصورها لحدود النص الذى تدرسه .

سعد مصلوح :

أريد أن أضيف إضافة إلى ما قاله حمادي ، فربما كان الشك في استقلالية علم الأسلوب ناتجاً من الاعتقاد في أنه علة على علم اللغة العام في وسائل تناول النص . وهذه قضية في تصوري : لأن علماء اللغة المحدثين عندما بدأوا حركتهم اللغوية كان هناك شيء من التماهي على مقارنة النص الأدبي بوصفه تنازلاً ذاتياً أكثر منه موضوعياً . وهذه القطيعة عززها علماء اللغة أنفسهم ، فقد أنصرفوا إلى مهمات عاجلة ، كدراسة لغة الهنود الحمر في أمريكا ، ودراسة لغة المستعمرات في أسبانيا وأفريقيا . لكن اللغويين في مراحل تالية استطاعوا أن يخطوا خطوات في اتجاه المشكلة ، وخطا النقاد خطوات أخرى ، فالتقى الفريقان على أن النص الأدبي نمط من الاستعمال مهم جداً ، وجدير بالتأمل . وفي تقديري أن الشك في أدبية علم الأسلوب ينتج عن أن العلماء لم يطوروا وسائل تناول خاصة ، تميزه عن علم اللغة العام . ولكن ثمة خطوات في اتجاه تميز أدوات علم الأسلوب . كقضية ال-Text grammar في مقابل قضية ال-Sentence grammar : لأن علم اللغة العام حصر نفسه - وربما حتى الآن - في أن أكبر وحدة للتحليل هي الجملة . ومعنى هذا أن مقارنة النص تتم بوصفه مجموعة من الحاصل المنفردة أو سلسلة من الجمل . والنص الأدبي ليس كذلك فحسب ، لأننا إذا قاربناه على هذا النحو ، فكأننا أوصالته . وفقد خصوصيته . وهناك محاولات لتأسيس ما يسمى بجرامافيقا النص ، وهي محاولات تستلحق من علم اللغة العام ، وتحاول أن توجد مجموعة من المفردات والعلاقات ووسائل المعالجة التي تتميز تميزاً واضحاً ، ونهيئ لنسبها لمعالجة النص الأدبي بمسلمات يفرحها هو بالذات . وليس الاستعمال العام للغة . وفي تقديري أن الأسلوبية في هذا المجال تحاول ، مصرة على أن تحقق استقلالاً عن

تحكم تطور الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه . ويبدو لي أن محاولة الجمع بين صفتين للأسلوبية أمر صعب ؛ لأننا حين نتحدث عن العلم نتحدث عن مجال محدد لنشاط ما ، يؤدي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعاً لهذا العلم . العلم يكاد أن يكون في النهاية منهجية معينة ووسائل معينة ، تفود إلى اكتشاف سلسلة من القوانين التي تحكم المادة موضوع العلم . أنا لا أنكر علمية التناول ، ولكنني أعترض على وصف الأسلوبية بالعلم ؛ أي العلم القائم بذاته ، والذي له استقلالته ومنهجه وأدواته التحليلية وغاياته التي ترتبط بمجموعة قوانين يمكن اكتشافها . إذا كانت الأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص ، فلا يبدو لي سهلاً ، بل هو مستحيل ، أن تشكل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنص ، ومن النصوص ، منظومة من القوانين التي يمكن أن تسمح لي في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علماً .

عز الدين إسماعيل :

إلا على مستوى تجريدي عفيف ، وفي هذا الإطار ستكون الأسلوبية مجرد نبوية .

كمال أبو ديب :

فضلاً عن ذلك ، هناك نقطة مهمة جداً ، تتمثل لي في أن العلم الذي يخضع لتحولات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علماً . الأسلوبية في آخر مظاهرها التي أعرفها أنا في المدرسة الأمريكية تحولت إلى سمبوتيقا ، وهي التي كنا نتحدث عنها منذ عشر سنوات على أنها الأسلوبية . وقد أخذت السمبوتيقا تكتسب صفة العلم . وإذن فمن غير الممكن أن نسمح لأنفسنا بأن نصف الأصل الذي تطورت عنه هذه السمبوتيقا بأنه علم كذلك . وفضلاً عن ذلك ، فانا لا أستطيع أن أرى في مجال عمل يتناول العلاقة بين النص الأدبي والمتلقي ، وبين النص الأدبي والمبدع - لا أستطيع أن أرى مجالاً كهذا يكتسب صفة العلم . فمحاولات ريفاتير الأخيرة ، ومحاولات إيذر في ألمانيا ، تخلق مسافة واسعة ، تتحرك فيها عملية الدراسة ؛ وهي عملية لن أسميها أسلوبية وإنما هي حقل معرفي يتم بالقارئ ؛ وهي محاولات تدرج تحت اسم النقد . الدراسة هنا تنصب على محاولة اكتشاف الطريقة التي تخلق مسافة توتر بين النص والقارئ . إن المعنى هو هذه المسافة من التوتر بين القارئ والنص .

أنا شخصياً لا يمكنني أن أقبل عملاً تحليلياً في هذه الدرجة من اللامحدودية على أنه قادر على تطوير مناهج للتحليل تسمح لنا بأن نسميه علماً بالمعنى العريض ؛ علماً مستقلاً بأدواته ومادته ومنهجه وغاياته . أخيراً إن مجال هذا العلم ضيق جداً ، بحيث يبدو لي أن إطلاق صفة «علم» عليه نقل لمفهوم العلم بكل مستوياته إلى مستوى معرفي آخر . هل استطاعت الأسلوبية أن تخلق في مستوى علاقة النص بالمبدع ، وعلاقة النص بالمتلقي - أن تخلق أو تكتشف أو تؤسس لنفسها مجموعة من المعطيات التحليلية القادرة على رصد مجال عملها بشكل يسمح لنا بالوصول إلى صيغ علمية ، تجريبية ، قابلة على الأقل للتحديد إلى حد ما . باستثناء المجال الثالث الذي ذكره سعد ، الخاص بنسب تحليل أسلوب يتناول النص في وجوده العيني الموضوعي ؛ وهو الذي تبنته النيبوية وتوسعت فيه ؟

أن يكون له شكل مجسد ، وهنا جاء مفهوم الكتابة . إن بروز فكرة النص بوصفه شيئاً يمكن لمسه ، والكتابة - كما يقول بارت - بما هي فعل يكاد أن يكون متجسداً ، ومن ثم يمكن مباشرته علمياً ، يستل كثيراً من أهمية التصنيف الأسلوبية وجدواه . ومن هنا انتهى بارت وغيره إلى ما يسمى بعلم الأدب ، وانتهى من جاءوا بعده إلى الاهتمام بما يسمى النصانية .

عبد السلام المسدي :

تحتم قضية إدراج الأسلوبية أو تصنيفها ضمن العلوم أن نعود إلى بعض الأوليات حتى نتضح الأمور من الناحية الذهنية . فعندما نستخدم مصطلح العلم فنحن نقصد استعماله في حقل العلوم الإنسانية أو الاجتماعية ، ونقصد في الوقت نفسه نمطاً من المعرفة قادراً على أن يستغل بذاته ، في مستوى مادته ومنهجه ومنظومة مصطلحاته . وعلى هذا فنحن نقول «علم الأسلوب» كما نقول علم التاريخ أو علم الاجتماع ، ولنا نقصد الاختبارية المطلقة كما توجد في الفيزياء والرياضيات والكيمياء . ومن هنا فإن الأسلوبية هي - حقاً - علم وليست منهجاً . وإذا شئنا تقديم معطيات الحسم في هذه القضية فإنها : أولاً ما قاله كمال عن المقارنة بين الأسلوبية والنبوية : الأسلوبية مادة نوعية ، فهي تتناول مادة نوعية ، وتتبعها منزلة العلم في المستوى ؛ أما النبوية فمناهج يطبق على النص التاريخي والنص الصحفي ، والأنثروبولوجيا والأدب جميعاً . ثانياً : أن للأسلوبية مستويين ، مستوى نظري ومستوى تطبيقي ، في حين أنها لو كانت مجرد منهج لكانت تطبيقاً صرفاً . فالمنهج - كما نعلم - ممارسة مستمرة . وطريقة في التناول . وثالثاً أنه من الناحية المعرفية ، يتعدى إلى حد الاستحالة المطلقة - أن يركب منهج منهجاً آخر ؛ والأسلوبية في أحد مناهجها يمكن أن تكون أسلوبية نبوية .

إن مازق الأسلوبية لا يتأتى من أنها تفتقر إلى استقلال نوعي في مستوى العلوم الإنسانية ، ولكن مازقها في أنها من صنف العلوم المتمازجة الاختصاصات ، المترابطة المعارف ؛ فهي منحرفة من شجرة لسانية من علوم اللغة ، ولكنها من صنف الأفنان التي خرجت من هذه الشجرة بالاعتماد على امتزاج الاختصاصات ؛ فمثلاً تزوجت المعرفة اللسانية مع علوم الاجتماع ، فتج علم اللسان الاجتماعي ، كذلك حدث تزواج بين اللسانيات وعلم النفس ، وحدث هذا التزاوج بين اللسانيات وحقل النقد الأدبي . ومن شأن كل العلوم المتمازجة الاختصاصات أن تظل دائماً أبداً في تعثر معرفي ، ولكن هذا لا ينفي شرعية وجودها بوصفها علوماً مستقلة .

كمال أبو ديب :

حتى الآن ما زلت متمسكاً باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم ، لأسباب عدة : أولاً نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها ؛ فانا لا أستطيع أن أوجد بين شيئين ، الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية ، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل . كاختصاص الأدبي ؛ ومن هنا لا يبدو لي سهلاً أن نوجد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكونة ، التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي

جابر عصفور :

هو إنشاء جديد في اللغة - كما يقول كمال - فالصورة الأصلية التي قد تكون تشبيها للرجل بالأسد في الشجاعة - إذا ترجمنا كلمة الأسد بالأسد في اللغة الفارسية فقد لا تعني شيئاً ، أو قد تعني شيئاً آخر ، ولكننا نوفق إذا ترجمناه بالمعنى المقصود به . وما لم نستطع ترجمته فذلك هو الأسلوب . وهنا أردت على أولئك الذين يقولون إنه من الصعب أن تفصل الشكل عن المضمون . يصعب أن نبين الأسلوب أو نبيين مستوى الأدب في الكتابة التي في الدرجة الصفر . أقول إذا ترجمت فإنك ترجمت الترجمة النصفي النص ، وبقي عليك الأدب ، وما بقي هو الأسلوب ، وهو الذي ينبغي ترجمته . هذه هي مساهمتي في هذا النقاش .

سامي خشبة :

هناك شيء صغير حول أسئلة جابر : وسأرجع إلى المسألة الفلسفية الخاصة بتحديد العلم . المواصفات التي ذكرها عبد السلام في البداية يجب أن تضاف إلى مقاييس العلم ، حيث قرر أن العلم يهدف في النهاية إلى تحديد مجموعة من القوانين العامة الحاكمة للظاهرة التي يتعامل معها . وكلام الهادي الآن معناه أن الأسلوبية لم تصل ، وقد لا تستطيع أن تصل ، وقد تستطيع ، ولكنها حتى الآن لم تصل إلى قوانين عامة تحكم النصوص وليس النص الواحد . الدكتور الهادي يقول لماذا نصادر على أنفسنا ؟ لماذا لا نتوقع أن يحدث التوصل إلى مجموعة من القوانين العامة التي تحكم النصوص ؟ هل هذا متاح فعلاً بالأدوات والمنجزات الفعلية التي حققتها الأسلوبية حتى الآن ؟

جابر عصفور :

سؤال خاص بالكلام المنهم للهادي : فنحن نفهم من كلام الهادي أنه بدأ من «مضان الأسلوب» ، وأترجمها بعبارة أخرى هي «اختصاص غير القابلة للترجمة في النص» .

الهادي الطرابلسي :

هذا - إن شئت - تحديد للأسلوب أتقدم به ، وإن شئت يمكنني أن أوضح حتى تستطيع التعقيب بشكل مفيد . حاولت تقديم تعريف في خاتمة كتاب «الأسلوب في الشوقيات» فقلت : إن الأسلوب هو صراع متواصل عنيف ضد اعتباطية الدال . أقصد بهذا أن الكتابة العادية غير الكتابة الأدبية ، حيث تستعمل الدوال مدلولات ، نقصد المدلولات دون الدوال ، ولكن نستطيع أن نستبدل بها دوال أخرى للتعبير عن تلك المعاني . لكننا في النص الأدبي إذا استعملنا أدوات معينة فإننا لا نستطيع أن نستبدل بها أخرى . فهي مبررة الوجود . وهذا التبرير لا نستطيع ترجمته ؛ لأن الدال هنا مرتبط بالمدلول . وإذا ترجمنا فإننا ننقل إلى دوال أخرى ، في نطاق لغات أخرى ، ومستوى لغوي آخر .

جابر عصفور :

هنا يأتي أكثر من سؤال . السؤال الأول شديد السذاجة ، وهو : ما الفرق بين هذه النتيجة النهائية وثنائية اللفظ والمعنى في المعنى ابلاغي القديم ؟ - هذا هو السؤال الأول . فإذا كان الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة في النص فما الفرق بين هذه النتيجة وبين ثنائية المعنى واللفظ ؟ ربما تكون هذه النتيجة هي التي نجعلك أقرب إلى

في سؤال استفساري وليس تعقيباً : فقد فهمت من كلام كمال أبو ديب أن اعتراضه على استخدام صفة العلم للأسلوبية قائم أساساً على أنه لا يوجد فيها يسمى بعلم الأسلوبية درجة من التثبيت المماثلة لدرجة التثبيت المماثلة في بقية العلوم ، وإنما هناك قدر هائل من التحول والتغير ينفي صفة العلم . وإذا صح فهمي لكلام . ترتب عليه سؤال : هل غياب درجة عالية من التثبيت في العلم كاف لنفي صفة العلم ؟ ثم سؤال آخر : هل ارتفاع درجة التغير فيها سمي بعلم الأسلوبية ، هو المستل من التعدد الناتج في منهجيتها ، أو أن هناك خصائص داخلية مرتبطة بمادة هذا العلم ، وهي مادة مغايرة بالتأكيد لمواد العلوم الأخرى ، هي التي تفرض هذا التعدد في المناهج ، ومن ثم تكون النتيجة هي سرعة الإيقاع في التغير ؟

الهادي الطرابلسي :

بالنسبة إلى ما أشار إليه الأخ كمال من أن الأسلوبية أرادت أن تتبع التوترات بين النص والقارىء - في رأيي أنها شاركت في نفي صفة العلم عن نفسها ، ولكن هذا ظهر أخيراً . وصحيح أن ريفاتير في آخر كتبه الصادر في ١٩٧٨ قد تراجع عن كثير من أفكاره التي كان يؤمن بها . وفي هذا الكتاب يشير ريفاتير إلى أن القضية مرتبطة بالنص الأدبي ذاته ؛ فمادام النص فردياً ، ومادامت أدبية النص فردية ، فإننا لا نستطيع إلا أن نخرج بنتائج خاصة بكل نص . أنا أقول لماذا لا نتجاوز نحن هذا التفكير التراجعي ؟ لماذا لا نستطيع من تجربتنا العربية التي لم يعرفها هؤلاء ، أن نعلل بعض ما قالوه أو أن نضيف إليه ؟ ثم من أدرانا أننا لن نستطيع أن نتوصل في يوم ما إلى أن نقيم مجموعة من «الثوابت» للأسلوبية إذا ما عدونا الدراسات الفردية ؟ أين يكمن الأسلوب في النص ؟ لقد فحص الدكتور حمادي مختلف المواقف ، من العدول إلى المعنى الخاف إلى خيبة التوقع . وفي نظري أنه باستطاعتنا الوقوع على «مضان» الأسلوب عبر طريقة تطبيقية بسيطة ، نأخذ فيها أي نص يعد أدبياً أو يسمى كذلك ، ونثبت أدبيته ، انطلاقاً من دراسة الأسلوب ، فترجمه إلى لغة أخرى . فإذا لم نستطع ترجمته فهو أسلوب ، فالأسلوب هو الذي نستعصى ترجمته إلى اللغات الأخرى .

حمادي صمود :

أسلوب اللغة أم الأسلوب الفردي ؟

الهادي الطرابلسي :

أسلوب النص .

حمادي صمود :

النص بما هو لغة أم بما هو كلام ؟ هذا مهم .

الهادي الطرابلسي :

بما هو كلام فردي . قد نتوهم أحياناً أننا ترجمنا أدبية النص أو النص الأدبي ؛ قد نتوهم ذلك إذا حاولنا أن نبني نصاً أدبياً في لغة أجنبية يطابق ذلك النص الأصلي ؛ ولكن في الحقيقة هذا الذي نحصل عليه

معياري للكشف عن خصوصية النص الأدبي ، أو خصوصية الأسلوب في هذا النص .

كمال أبو ديب :

اسمح لي أن أرفض هذا التصور رفضاً أساسياً ؛ لأنني ألح وراءه عودة إلى تصورات للتعبير اللغوي والأدبي بوصفه جملة ، وابتعاداً عن التعبير بوصفه نصاً . من الممكن أن يصدق هذا الكلام على الجملة « إلى البيت ذهبت » ؛ فأنت في الإنجليزية لا تقول : "To the house I went" فهذا المعنى تكون حين ترجمت وفقدت الخصيصة الأسلوبية وهي علاقتك بالترجم . الأسلوب - نصياً - ليس ظاهرة مرتبطة بهذا النمط من الخصائص . وسأقدم على ذلك أمثلة كثيرة . ما الذي نقوله في النص الذي يقوم أساساً على علاقات بنيوية ضمن البنية كلها ، كعلاقات التناظر التي ينشئها النص بين مجموعة من الجمل التي تقع في بدء النص ، والمجموعة التي تقع في نهاية النص ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟! وماذا نقول في العلاقات التي تمثل تشابكاً بين عناصر مكونة في النص ، هي أساسية في الأسلوب العربي على مستوى اللغة ، ولا يمكن أن نفرصها عن الأسلوب ؟ الأشياء التي وصل إليها ياكسون ، وقال إن من خصائص اللغة الشعرية أن تقوم على مستوى أعلى من التنظيم - ما الذي نقوله في الأنساق المتشكلة في النص الأدبي ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟ وهي جميعاً قابلة للترجمة . وإذن فإن ما نفقده في الترجمة هو في الواقع أقل العناصر ارتباطاً بالأسلوب بمعناه الكلي ؛ بمعنى أن أسلوب النص الكلي هو خصيصة قد تكون طاغية في التركيب الأصغر أو الأدنى لا في النظام الضمني . ومن ثم لا يمكن أن نتفق على أن الأسلوبية تتناول الخصائص التي لا تترجم . ولو فعلنا فإننا بذلك نعود إلى تفكير ذري ، يرجع إلى الجملة بمعناها القديم .

سعد مصلوح :

الدكتور كمال آس جانباً مهماً في تعليقه على كلام الدكتور الهادي ، يتعلق بمنطق اللغة الخاصة عندما يحكمها منطق لغة أخرى في أثناء الترجمة . والواقع أنه من المحال أن ننقل حتى على المستوى الأدنى - مستوى المعنى - أن ننقل النص من لغة إلى لغة بكل حرفيته وبكل ظلاله ؛ فكل لغة - كما نعلم - لها منطقها الخاص ما في ذلك شك . أما فيما يتعلق بالخواص التركيبية فإننا لا نستطيع أن ننقل تركيباً ، سواء كان تركيباً دلالياً أو تركيباً نحوياً ، حتى داخل اللغة نفسها . أريد أن أقول إنه حتى داخل اللغة الواحدة ليست كل مستويات اللغة قابلة بدرجة واحدة لعملية التشكيل الأسلوبية . وإذا كان هذا وارداً على ما هو داخل إطار اللغة الواحدة فأولى به أن ينسحب على النص المترجم إلى لغة أخرى . أنا أريد - ببساطة - أن أقدم صورة أكثر تواضعاً للأسلوبية ، وسأتكلم من منطلق لسانی ومنطلق لغوي . إذا كان ينتظر من الأسلوبية أن تكون بديلاً للنقد فهذا لن يكون . وعلى ذلك إذا كانت الأسلوبية لا تعطيك شيئاً أنت تطلبه بوصفك ناقداً فلا ينبغي أن يترتب على هذا اطراح الأسلوبية . الأسلوبية تخدم في مجال بعينه ، هو دراسة الخواص . هناك أحكام نقدية ؛ وهذه الأحكام النقدية لا تنشأ من فراغ ، لكنها استجابات لخواص موضوعية داخل لغة النصوص . والمحاولة التي تبذلها الأسلوبية هي محاولة ربط الحكم

التراث ؛ لأنك في هذه الحالة انتهيت إلى التراث ظاهرياً ، مع أنك في الأصل بدأت منه ، وأسقطت مفهوم تراثياً على حقل معرفي معاصر تماماً .

والسؤال الثاني : ما مدى التباعد بين هذا المفهوم والأسلوب بوصفه الخصائص التي لا تقبل الترجمة ، ومفهوم العدول أو الانحراف كما يسميه عبد السلام ؟ وسنأتى إلى مشكلة أعوص هي أن الخصائص غير القابلة للترجمة تستلزم - بداءة - التسليم بمستوى تقاس عليه الترجمة ، فكيف يمكن تحديد هذا المستوى الآخر ؟ وباختصار كيف نعلق الجرس في رقبة القط ؟ ومن الذي سيفعل ذلك ؟

الهادي الطرابلسي :

بودى أن توضح لي السؤال الأخير .

جابر عصفور :

بشكل أوضح : إذا افترضنا أن الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة ، فإن هذا يعني أننا إزاء عملية قياس بين ما يترجم والمستوى الآخر الذي يترجم إليه . إننا ننقل (أ) إلى (ب) ، وهذا يعني أننا نسلم بأن (أ) يغير (ب) ، فكيف أحدد هذه المغايرة ؟

الهادي الطرابلسي :

قضية اللفظ والمعنى في التراث العربي القديم هي في الحقيقة على غير الوجه الذي طرحها به القدماء ؛ لأنها حاضرة في ذهني حضورها في أذهانكم ، لا ندعي أننا نستطيع أن نتقدم إلا إذا كنا سلمنا بأننا ملمون بما نستطيع ترجمته . ولكن إذا أردت أن تطور النقاش شيئاً ما ، فإن علينا أن نوضح موقفنا من الحاجز الذي أقامه العرب بين اللفظ والمعنى . وأنا أقول إننا إذا كنا نستطيع أن نفصل اللفظ عن المعنى ، أو الشكل عن المضمون ، فالحقيقة أننا لا نفصله فصلاً ، وإنما نستطيع أن نتبين الشكل في المعنى ، ونستطيع أن نتبين الملامح في المضمون . فإذا قرأت النص بدون أن تفكر في نقله إلى لغة أخرى ، فإنك قد تقع على مجموعة من هذه المظاهر التي يصعب ترجمتها ؛ ولكنك لا تستطيع أن تثق بأنك أثبتت على جميعها إلا إذا ترجمت . وإذا ترجمت فإنك لا تكون قد فصلت اللفظ عن المعنى ، ولكنك تكون قد ربطت المعنى بالفاظ أخرى ، بحيث تكون قد أبقيت اللفظ الأول في علاقته بالمعنى الأول ؛ فالفصل هنا يكون للثنين معاً ، ويكون تحويلاً - إن شئنا - للفظ والمعنى معاً من مستوى لغوي إلى مستوى لغوي آخر . فالفصل - كما أتصوره - ليس أفقياً وإنما هو عمودي إن شئنا . هذا من ناحية . والقضية الثانية المطروحة هي كيف نتبين المستوى الذي نقارن به من المستوى الذي نريد أن ندرسه ؟ إننا نتبين ذلك انطلاقاً من هذه العملية الذهنية التي ينبغي أن نجريها في أذهاننا عندما نكون بصدد الدراسة الأسلوبية .

عز الدين إسماعيل :

نرجو أن تستمر المناقشة أو الحوار في اتجاه واحد ؛ فقد طرحنا عدة أشياء وتركناها كلها ، وقد تكون مجالا لمراجعات أو لنقاش آخر . ولذا أرى أن نستمر في مناقشة القضية الأخيرة ؛ قضية الترجمة بوصفها

النقدى بالخواص الأسلوبية الموضوعية ، أى بوسائل التناول اللسانية أو اللغوية المنضبطة . والأسلوبية بهذا الشكل هى إسهام من معسكر اللغويين فى إضاءة ظاهرة تتطلب تفسيراً . وعندما نستعرض تجاربنا جميعاً فإننا نتأكد من هذا ؛ فنستطيع أن تعزو نصاً إلى العقاد لم تقرأه قبل ذلك ؛ وتعزو نصاً إلى طه حسين دون أن يكون لك سابق علم بنسبته إليه . وهذه حقيقة ؛ ولهذا تتطلب تفسيراً . لكننا نحاول أن نقرب من هذا التفسير بوسائلنا المختلفة ؛ والأسلوبية هى إسهام اللغويين فى إضاءة هذه المشكلة . ومن منظور اللغويين تتجاوز المشكلة النص الأدبي ؛ فكل نص قابل للتناول الأسلوبى بل إن اللهجات نفسها هى أنماط من الأساليب ، تدخل فى نطاق اهتمام الأسلوبيين بهذا المنطق .

عبد السلام المسدى :

فى الحقيقة ، نعلم أن لكل علم صعوبات فى مسيرته ، وهناك نوع من الصعوبات الملازمة للأسلوبية ولعلم الأسلوب . من هذه الصعوبات أنه قائم على نوع من « المجاذبة » . فعلم الأسلوب فى ذاته متمازج الاختصاصات ؛ وهذا يجعله أبداً رهين ما يحدث من تغييرات نظرية وتطبيقية فى الفرعين المعرفيين اللذين يستمد منهما وجوده بوصفه فرعاً متمازج الاختصاصات ؛ وأعنى فى هذا المجال علم اللسان ، وعلم الأدب ، أو حقل النقد الأدبي . المجاذبة الثانية التى يدعى بها علم الأسلوب هى مجاذبة زمنية ، تتمثل فى حضوره فى الآن القائم ، وتصوره لمآل المستقبل ، مع رضوخه - من حيث يشعر أو لا يشعر - للماضى عن طريق الضغط المسلط عليه من قبل العلوم البلاغية على المستوى الإنسانى بعامة ، لا على المستوى العربى فقط . وضغط البلاغة على كل عمل أسلوبى يتجسد غالباً فى المقولات المحكمة فى العلم . والصعوبة التى يواجهها علم الأسلوب هى أنه قد لا يتيسر له بسهولة أن يتكرر متصوراته بعد أن يفجر المقولات القائمة فى الموروث البلاغى بعامة . لكن هذه الصعوبة لا تقدر فى وجود علم الأسلوب ضمن مصنفات العلوم الإنسانية . غير أن العلم قد تعرضه تعقيدات والتعقيدات التى طرأت على الأسلوبية مردها إلى أنها - بحكم ارتباطها باللسانيات - قد واجهت مأزق الدلالة . ونحن نعلم أن فروع علم اللسان قد تطورت بشكل متوازن فى وقت من الأوقات ، إلا أن قضية الدلالة تراجعت بهذه المقاربة الموضوعية فى مستوى اللسانيات العامة ، ووضعت اللسانيين أمام التحدى الأكبر الذى تبسطه الظاهرة اللغوية على الإنسان ، وهو ضبط قيم الدلالة ومعايير استكشافها . والواقع أن أشد الفروع اللسانية صراعاً مع نفسه فى الوقت الراهن هو علم الدلالة .

لقد جاءت الأزمة الداخلية فى اللسانيات مع علم الدلالة ، فتحوّلت إلى ما يشبه الأزمة فى مستوى علم الأسلوب . وبدون أن نفصل القول فى هذا المضمار ، على أساس أنه يخرج شيئاً ما عن حقل نقاشنا ، نذكر فقط بأن العلاقة ازدادت التحاماً فى مستوى الأزمة المشتركة ، انطلاقاً من أن اللسانيين لم يستطيعوا تحديد مجال الحقيقة الدلالية بمقارنتها بالبعد المجازى . ومن ناحية أخرى نعلم أن المجاز هو محرك دائم لعملية الإنشاء الأدبي . وفى هذا المستوى أصبحت عملية الدلالة مقترنة فى أزمتها بين اللسانيات وعلم الإنشاء الأدبي عن طريق قضية الحقيقة والمجاز . والمآزق الثانى أو التعقيد الثانى فى مستوى

عز الدين إسماعيل :

أعود إلى فضيلتين : ما قاله إلهادى بالنسبة لشكل خصوصية النص التى تكتشف عن طريق الترجمة ، فأتساءل : هل الترجمة فى هذه الحالة ستصبح ضرورة ملحة للكشف عن هذه الخصوصية ؟ وإذا لم تكن

فإنه جاء الأزمى الداخلية فى اللسانيات مع علم الدلالة ، فتحوّلت إلى ما يشبه الأزمة فى مستوى علم الأسلوب . وبدون أن نفصل القول فى هذا المضمار ، على أساس أنه يخرج شيئاً ما عن حقل نقاشنا ، نذكر فقط بأن العلاقة ازدادت التحاماً فى مستوى الأزمة المشتركة ، انطلاقاً من أن اللسانيين لم يستطيعوا تحديد مجال الحقيقة الدلالية بمقارنتها بالبعد المجازى . ومن ناحية أخرى نعلم أن المجاز هو محرك دائم لعملية الإنشاء الأدبي . وفى هذا المستوى أصبحت عملية الدلالة مقترنة فى أزمتها بين اللسانيات وعلم الإنشاء الأدبي عن طريق قضية الحقيقة والمجاز . والمآزق الثانى أو التعقيد الثانى فى مستوى

النفس نفسه محتفظاً بكيانه بوصفه علماً ، ومحتفظاً بمناهجه وغاياته ووظائفه وأهدافه التي يحققها وكذلك الشأن في علم اللغة . وإذا أخذنا بالتضايقات الذي قال به عبد السلام بين اللسانيات والنقد ، الذي تولدت عنه الأسلوبية ، فإن هذا يقتضي أن تصبح الأسلوبية علماً قائماً بذاته وبمناهجه ، وبأهدافه التي يحققها بمعزل عن المصدرين السابقين ، وهما المصدر اللغوي في ناحية ، والمصدر النقدي في ناحية أخرى .

سعد مصلوح :

إذا وقفنا عند الظاهرة الصوتية البشرية بوصفها مثيرة للتأمل ، وقابلة للمعالجة ، وجدنا لها أكثر من مفهوم ؛ فالصوت ظاهرة بيولوجية أصلاً ، وهذا يجعل عالم الأصوات الذي يدرس المسألة من منطلق لغوي في حاجة أكيدة لأن يلم بعلم التشريح أو بجانب من علم التشريح ، وهي مسائل طبية صرف ، وبجانب من علم وظائف الأعضاء . وبهذا المعيار أجندى - بوصفى مهتماً بفحص الخواص المادية للصوت البشري من منطلق لسانى - مضطراً إلى أن ألجأ إلى فيزياء الصوت ، ربما لكي استعير استعارة كاملة وسائلها في معالجة الصوت . وقس على ذلك علوماً أخرى ، كعلم السمع ، وعلم الإدراك بوصفه ظاهرة نفسية داخلية في علم النفس . لكن هذا لا يمنع أن علم الأصوات على الرغم من أنه يفرع إلى علوم تكاد تكون متباعدة تماماً ، يستمد وحدته من الظاهرة المحددة التي يعالجها ، والتي عليه - رغب أو لم يرغب - أن يفرع إلى المختصين بكل مظهر من مظاهر تلك الظاهرة لكي يستعين بوسائلهم في فحصه . كذلك النظر في علم الأسلوب ، يستمد مشروعيته داخل علوم اللسان من أنه فحص أو محاولة لتفسير جانب من جوانب الظاهرة اللغوية ، على أساس أن الظاهرة اللغوية هي موضوع علم اللسان أو علم اللغة ؛ فالأسلوب ظاهرة تدخل من هذا الباب في الظاهرة اللغوية التي يفحصها علم اللسان ، ولا ضير على النقد ولا تشريب إذا أفاد من معالجة اللغويين هذه الظاهرة ، كما يفيد اللغوي من عالم الفيزياء أو عالم التشريح .

الهادي الطرابلسي :

سؤال د . عز الدين كان في صميم الاشتغال بشرعية العلم ؛ وهو سؤال معرفي يقول : إذا كنا حيال علم هو أبداً خادم لعلم آخر ، أفلا يعنى هذا أنه ليس علماً ؟

سعد مصلوح :

أجبت عن هذا بأن كل نص قابل للدراسة الأسلوبية سواء كان أدبياً أو غير أدب .

عبد السلام المسدي :

تدعياً لقولك أضيف البعد المعرفي لما تفضلت ببيانه على الصعيد العلمى ، أى العلم النوعى ، حيث اتفقنا على أن الأسلوبية هي علم متضايقات ، أى تمازج الاختصاص . فهذا يرجعنا إلى القاعدة الأولية المعرفية ، وهي أن كل العلوم التمازجة الاختصاصات هي علوم مساعدة بالضرورة . فالعلم المساعد هو الذى يكون أبداً في خدمة غيره ؛ وهذه الصفة لا تنفى عنه صفة العلم . وأستدل على ذلك بنمط من العلوم البيولوجية ؛ فلدينا علم التحليل البيولوجي ، وعلم

الترجمة ميسرة أو متاحة ، فضلاً عن القضايا المتعلقة بالترجم نفسه وكيفية الترجمة ، فهل معنى هذا أن يمنع اكتشاف الخصوصية الأسلوبية ؟ كيف أكون مطالبا - وأنا عربي - بأن أنقل نصاً عربياً بحسب في نطاق النصوص الأدبية ؟ - أن أنقله إلى لغة أخرى لاستكشاف الصعوبة . ومن ثم أستكشف الخصوصية الأسلوبية للنص العربي نفسه . حقا إن الترجمة في حالة تحققها قد تكون عاملاً جيداً لإدراك هذه الخصوصية ؛ ولكن عند غياب القدرة على الترجمة أو ممارستها ، ستغيب معها قدرتي على استكشاف خصوصية النص الأدبي ، مع أنني أشعر بخصوصية ما فيه . والمسألة الثانية تتعلق بفكرة المراجعة بين النقد وعلم اللغة ، وكيف أن الأسلوبية لن تكون بديلاً من النقد الأدبي بل ستكون في خدمته . فإلى أى حد سيجعل هذا الوضع من الأسلوبية علماً وليس مجرد أداة ضمن أدوات أخرى من أدوات النقد الأدبي ؟

الهادي الطرابلسي :

بسطت قضية الترجمة بوصفها وسيلة من مجموعة من الوسائل يمكن التوصل بها إلى تحديد الظاهرة الأسلوبية ؛ وهذا لا ينفي أنه من الأفضل أن نستعمل وسائل أخرى نحاصر بها الظاهرة الأسلوبية . ثم أنا لا أعنى بالترجمة نقل النص من لغة إلى لغة أجنبية فقط ، بل أعنى كذلك نقل النص من مستوى إلى مستوى آخر من الكتابة في نطاق تلك اللغة ، ولا أعنى أن تحدث الترجمة في الواقع ، بل الترجمة يمكن أن تحدث في الذهن عند مباشرة النص الأدبي أيضاً . أضيف إلى هذا أن من الوسائل الأخرى التي يمكن الاعتماد عليها في هذا المجال دراسة النص في ضوء النصوص التي له بها صلة ؛ هذا الذى أشار إليه مصلوح عندما تحدث عن الترابط الحاصل بين نصوص الأدب ، والذى تحدث عنه أيضاً . المهم بالنسبة لي أن الوجه السليم للتقدم بالأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً هو وجه الموازنة بين نص ونص ، قد يكون من نفس المستوى اللغوي ، أو الموازنة بين نص أدبي ونص غير أدبي ، أو النص الأدبي بترجمته إلى لغة نثرية في نطاق اللغة نفسها ، أو النص الأدبي بنص مترجم . وأغتنم الفرصة لأرد شيئاً ما على ما ذكره كمال فيما يتعلق بالقضايا التي يمكن ترجمتها ، وبذلك تفقد معنى إمكانية وجودها أو فحصها في النص الأصل ؛ أقول : هل نقلها إلى نص آخر أو إلى مستوى لغوي في نطاق اللغة نفسها يحتفظ بنفس خصائصها عندما تنقل ؟ ألا تكون في إطار جديد ، تتشكل فيه بصورة أخرى ، وتصبح موظفة توظيفاً جديداً ، فتكون أدباً جديداً في إطار تلك اللغة ؟

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدكتور عز الدين طرح فكرة لماذا لا تكون الأسلوبية مجرد وسيلة إذا كانت في خدمة النقد ، والوسيلة ليست علماً .

عز الدين إسماعيل :

أعود لأزيد الأمر وضوحاً . فعندما يتضايقات علماً كعلم النفس وعلم اللغة ، ينشأ عنها علم النفس اللغوي . وقبل ذلك كان لكل من العلمين كيانه المستقل ، وكان له منهجه أو مناهجه ، وغاياته ، وأهدافه ، التي يحققها لنفسه وبأنفسه . وحتى بعد أن حدث التضايقات بين علم النفس وعلم اللغة ، وولد علم النفس اللغوي ، ظل علم

شيء آخر هو أن الأسلوبية محكوم عليها أن تكون مقارنة آنية للنص ؛ أى مقارنة تحليل لنص ما من حيث هو نص ، فى لحظة ما ، مقطوعاً عن جملة نصوص أخرى ؛ لأننا حتى الآن ، ومن جهة أن الأسلوبية تقوم على درس سمات مميزة فردية فى النص عملياً ، نستبعد أن نتمكن من غرض النظر عن البعد التاريخى الضرورى . لكننا إذا ما لاحظناه مقرونا ببعد المستقبل ، استطعنا أن نميز فى النص بين ما هو موروث وما هو من عطاء المبدع نفسه . علينا - وهذا اقتناعى - أن نكون على علم تام بدقائق الأطروحات والمضائق والمشكلات التى اعترضت هذا العلم حتى تطور معرفتنا به ، ومن ثم نستطيع أن نظوره . أدعو إلى مزيد من الدقة فى تحسّس الظواهر ، خصوصاً الظواهر المستعارة ؛ لأن الخطأ فى الاستعارة يؤدى إلى منزلقات مخيفة .

كمال أبو ديب :

أرى - باختصار - أن حمادى بدأ يبلور شيئاً يستحق أن يطور نظرياً .

وأنا أحاول أن أفصل بين شيئين هما : الأسلوب على مستوى الإطلاق ؛ والأسلوب على مستوى الكلام . وأعترف أنه بهذه الطريقة يمكن أن نمى شيئاً قريباً من الأسلوبية البنوية .

وقد يكون هذا التصور شخصياً لم يحص - بقدر كاف - بعد ، لكن هذا التمييز مهم للمحوار كله ؛ لأننا إذا ما ميزنا العناصر التى هى حقاً سمات أو خصائص أسلوبية نسميها فردية ، والتى هى فى الواقع خصائص أسلوبية على مستوى الكلام - حين نحدث هذا التمييز ، نضطر إلى أن ندقق أو نرهف وسائلنا التحليلية إلى درجة كبيرة ، قبل أن نحدد الأشياء التى تتناولها الأسلوبية أصلاً ، ونحدد الأسلوبية فى النهاية . وبعد أن طرحنا التمييز ، يبدو - وأحب شخصياً أن أطرح السؤال الذى يدور فى ذهنى منذ مدة ، ولكن مجال الحديث لا يسمح بالمغامرة - يبدو - حقاً أننا - وليس هذا نزعة شوفينية أو قومية - يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بصفة خاصة . ولا أريد أن أجادل فى وضع بصماتنا فى حالات أخرى ، لكن فى هذا المجال على التحديد بدا لى أننا دائماً يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بالانطلاق من عبد القاهر ، أى دراسة علاقات النظم بالمعنى الذى فهمه الجرجاني . وهذا هو الشيء الخطير الذى ينسحب على مستوى البنية الكلية للنص . فالجرجاني درس علاقات النظم دراسة مازلت مقتنعاً بأننى لم أجد ما يضطرون إلى تعديلها - حتى جزئياً - فى الدراسات الغربية .

والآن أطرح أن نسحب - فى مشروع عملي لتأسيس نظرية - هذا الوعي للنظم والعلاقات القائمة على مستوى البنية .

سعد مصلوح :

البنية اللغوية أم البنية الفلسفية ؟

كمال أبو ديب :

البنية الكلية للنص ؛ لأن البنية الكلية تحوي البنية الفلسفية ، والبنية اللغوية ، والبنية الدلالية ، وكل الأشياء التى يمكن أن نلتحقها فى الدراسة . فإذا قمنا بهذه العملية أمكننا أن نصل حقاً إلى مشروع نظرية فى الإبداع . وأعتقد أن هذا المشروع يحتاج إلى كثير من

المخابر ، وتحليل الدم ، وما إلى ذلك . هو علم مستقل بذاته ، له اختصاصه وإجازاته العلمية ، ولكنه أبداً علم مساعد ؛ لأنه حصيلة امتزاج العلوم الطبيعية والعلوم الطبية . ومعنى هذا أن عمل المحلل المخبرى لا يبدأ إلا إذا جاءته الوصفة من الطبيب ليطلب تحديد نمط معين لتحليل الدم ؛ والنتيجة تعود إلى الطبيب . على نفس المستوى هناك علم متمازج الاختصاصات هو علم الأشعة فى حقل العلوم البيولوجية ؛ فهو مزيج من العلم الطبي ومن علم الأشعة الضوئية ، وهو - بذلك - علم متمازج الاختصاص ؛ هو علم مساعد بالضرورة .

لكن هذا لا ينفي عن هذين العلمين صبغة العلم . وهكذا الشأن فى الأسلوبية ؛ فهى المخبر العلمى التشريعى الموضوعى للنسيج اللغوى الذى يتركب عليه النص ، إن لم يأت الطلب من ناقد الأدب فإن نتيجة الوصفة التشخيصية يجب أن تذهب إلى ناقد الأدب ليعطى حكمه فى الرسالة الأدبية .

حمادى صمود :

يبدو لى أننا وصلنا إلى مرحلة يتحتم فيها تسجيل ملاحظة أساسية ، تتمثل فى أن كثيراً من المواقع تستغل كل ما قيل فى غير الوجهة التى يجب أن يستغل فيها .

وأستسمحكم فى ملاحظة أخرى ، فحواها أن علاقة الأسلوبية بالنقد الأدب علاقة موضوعية . بمعنى أنها موهومة إلى حد ما ؛ فمن المعروف تاريخياً أن الأسلوبية انطلقت وهى تفر لنفسها ، ويقر لها أصحابها ، أنها لا علاقة لها بالنقد الأدب إطلاقاً ، فضلاً عن أن أول مظهر من مظاهر الأسلوبية كان يقوم على ما يسمى بأسلوبية التعبير ، أى باللغة الأكثر تداولاً ، أى باللغة حتى العامة . هذا من ناحية ؛ والناحية الثانية أننا نعرف أن الميزة ليست هى القيمة الفنية ؛ ولكى تقوم العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدب يجب أن نحدد إشكالية العلاقة بين الميزة فى النص والقيمة الفنية له . هل الميزة قيمة أو لا ؟ وهذا الإشكال مطروح إلى اليوم ، ولا أتصور أنه سيفض فى وقت قريب . من المؤكد أنه من الناحية الوصفية التحليلية المخبرية اللسانية ، من الممكن تشريح نص وفرز التتواءات البارزة فيه ، التى تمثل ميزة هذا النص . لكن ما الوسائل التى تمكّننا من تأويل هذه التتواءات بمعنى الخروج من الوصف إلى التقييم ؟ وسائلنا اليوم ما زالت غير مضبوطة ؛ ولهذا بدأ التشكيك معرفياً بصورة حادة فى الأسلوبية التطبيقية ؛ لأن الأسلوبية التطبيقية تقوم على نوع من التناقض أو المفارقة ؛ فهى عمل وصفى ، أو يجب أن يبقى فى نطاق الوصف ، لكنها فى هذه الأثناء تريد أن تتحول فى النهاية إلى أحكام نقدية لاتتأسس حقاً على هذه المسافة ، أو على صورة واضحة للمسافة ، بين الميزة اللغوية فى النص والقيمة الفنية فيه . .

عز الدين إسماعيل :

لعلك تقصد المزية أو السمة المميزة ، وليس الميزة .

حمادى صمود :

حقاً ، السمة المميزة فى النص ؛ هل هى القيمة ؟ وكيف نفرض هذا المشكل ؟ ومن ناحية ثانية فإن الاعتراض يقوم أو يتأسس على

وينبغي أن يمتثل الأسلوبون من أن يدعى لنفسه صلاحية الحكم على القيمة الجمالية .

سعد مصلوح :

ليس له أن يحتكر الحكم . .

عبد السلام المسدي :

بل لا يطلق - مبدئياً - مثل هذا الحكم .

سعد مصلوح :

هذه مسألة خلافية .

عبد السلام المسدي :

عفواً ، إن الأمر لا يختلف عن دور طبيب الأشعة ، الذي يكتفى بوضع تقرير عن الصورة التي يصنعها للبدن أو لجزء منه وفقاً لطلب الطبيب ، ثم يكون الحكم النهائي في تشخيص الحالة للطبيب المعالج .

سامي خشبة :

ليس هناك اعتبار للفرق بين مادة علم التحليل المختبري أو الأشعة أو المزيج بينهما في علم الخلية الدموية ، ومادة علم الأسلوبية التي هي اللغة ؟ ! والهدف من سؤال هو تحديد وظيفة أعلى للأسلوبية من مجرد مساعدة النقد ، هو مساعدة اللغة نفسها بوصفها لغة ثبتت أنماطها ألفاً وستمئة سنة ، إما على تجاوز أنماطها وإنشاء أنماط جديدة ، وإما على اكتشاف وظيفتها الحضارية . .

عبد السلام المسدي :

نعم ، علم النفس اللغوي يمد الأسلوبون بكثير من الاستقراءات حول واقع العلاقة بين اللغة والفرد على المستوى النفسي ، حتى يستعين بذلك على كشف بعض معطيات التركيب اللغوي ، على نحو يمكنه من استكمال ملف التشخيص الاختباري للنص ، حتى يقدم ذلك إلى النقد . هذا في تصوري بصفة عملية . وبالنسبة إلى النقطة الثانية التي أريد أن أعود إليها هي توظيف العمل ، بأن نعطي مضموناً فكرياً وحضارياً لما نشغل به نحن في هذا القطاع من موقع عربي واضح . ذكرت ما ذكرت منذ حين ، وأعقب بأن العملية الآن في تقديرنا يمكن أن تأخذ مسارها بتواصل على مستوى التشخيص العيني ، أي على مستوى التحليلات الأسلوبية النوعية القائمة على النص ، جزئياً أو كلياً ، أو على مستوى النص الأكمل وهو الديوان مثلاً . وفي الوقت نفسه من الضروري أن يتواصل عملنا الأسلوب على الصعيد النظري ؛ لأن التنظير في الأسلوب أو في علم الأسلوب في واقعنا نحن العرب هو الذي يمكننا من البحث عن الملاءمة بين ما نستضيفه نظرياً وما يمكن أن نعالج به نصوصنا النوعية العربية . وفي الوقت نفسه يمكن بل يجب أن نبحث عن بعد العمق ، أو البعد الثالث في عملنا . ولا يتسنى هذا إلا بقراءة لثرائنا النقدي البلاغي . وفي هذا الحد أوسع من مقترح الدكتور كمال الذي قدمه بحكم اشتغاله بالجرجاني ، ولأن الجرجاني أيضاً يمثل نموذج التأليف والتركيب

العناية ، وأنه يمكن أن يحل لنا عدداً من الإشكالات في البنيوية ، وفي الأسلوبية الوصفية الحالية ، التي لم يتحدد موضوعها ضمن أطر معينة .

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدراسات الأسلوبية والتطبيقية بصفة خاصة تنحصر منحنيين ، أو يمكن قسمتها إلى صنفين : صنف موضوعه تمييز النصوص بعضها عن بعض ؛ وهنا تبرز قضية التشخيص والتوصيل ، بغض النظر عن الحكم بالجودة أو الرداءة ؛ وصنف أفاد كثيراً من علم النفس اللغوي وانعكاس أنماط الشخصية على السلوك اللغوي بوصفه أحد مظاهر السلوك الإنساني . وقد يما قالوا إن الأسلوب هو الرجل . وهناك بحوث وبحوث موفقة جداً في مجال ربط الحكم النقدي أو الحكم الجمالي بالخواص اللغوية ، هناك - مثلاً - معادلة إحصائية لقياس العقلانية والانفعالية في الأسلوب ؛ وكان هذا يمثل إشكالا كبيراً في النقد القديم ؛ وقضية الحكم على الأسلوب بالسهولة أو التعقيد لها مؤشرات لغوية يمكن تتبعها في النص وقياسها إحصائياً . وكذلك الحكم بالتشويق ، أو الرتابة . هذه الأحكام يغلب عليها الطابع الذاتي ولا تستطيع إقامة الدليل عليها . لكن هناك جهوداً في علم الأسلوب الإحصائي على وجه الخصوص لتتبع المؤشرات اللغوية التي ترتبط بهذه الأحكام وضبطها في قيم إحصائية . وهذه القيم الإحصائية أو الكميات الإحصائية ، ليست كميات مطلقة ، بل هي نسبية ؛ فنحن نقيس رقماً إلى رقم ، أو نتيجة إلى نتيجة ، أو أسلوباً إلى أسلوب . وهي تستمد قيمتها من هذه المقارنة وليس خارج عملية المقارنة . واعتقد أن علماء الأسلوب ، وبخاصة علم الأسلوب الإحصائي ، حققوا توثيقاً معيناً في هذا المجال ، بل إن قياس درامية الأعمال المسرحية لها مؤشرات إحصائية . وقد تعرضت لشيء من ذلك في كتاب الصغير عن الأسلوبية الإحصائية .

عز الدين إسماعيل :

مع طرافة هذا جميعه ؛ أخشى أن ينتهي الأمر بالأسلوبية إلى أن تصبح مجرد مذكرة تفسيرية للحكم النقدي .

جابر عصفور :

أعتقد أن مصلوح أمكر من هذا ؛ فليست الأسلوبية مذكرة تفسيرية بل الإطار المرجعي الوحيد الذي يستمد منه الحكم النقدي سلامته .

عبد السلام المسدي :

أنا واثق من نقطتين أساسيتين لدى كل من الأخ كمال والأخ سعد . ما تفضلت به منذ حين في الحقيقة له مبرراته المنهجية ، على ألا تكون الغاية هي سعي الأسلوبيين إلى سلب الأمانة من النقد في شأن الحكم النهائي على الرسالة الأدبية .

إن الغاية التي يجب أن نلتزم بها نحن الأسلوبيين هي أن نوفر أكبر قدر ممكن من الوثائق في الملف الذي نقدمه إلى الناقد بعد خروج العمل من المخبر ؛ الملف الكامل المستوفي لتشخيص الظواهر الأدبية ، حتى يطلق حكمه بشأن القيمة الفنية .

مصالحات بشأن العودة إلى التراث في محاولة لإقامة بناء تصوري ومنهجي في الوقت نفسه ، من خلال استقراء التراث العربي في مجالات البلاغة والإعجاز . وربما يجب أن يضاف إلى ذلك مجال آخر لو تأملنا فيه أيضاً ، هو مجال عمل فقهاء المسلمين وشراح الشعر ، بل يمكن لو تأملنا في كتابات بعض الصوفية ، وخصوصاً كبار الصوفية مثل ابن عربي وأبي حيان ومنا شابههما . وبهذا يظل التراث مصدراً جيداً بتنوعاته وبمستوى التناول المختلف فيه وفقاً لأهداف كل فرع من فروع المعرفة العربية . يظل مصدراً جيداً لأي طموح يتجه إلى إقامة بناء متكامل في نظرية الأسلوبية سيكون بالتأكيد أكثر ملاءمة لتحليل النصوص العربية ، وربما أمكن تطويره لتحليل نصوص لم تكن في الأدب العربي من قبل ، وهي النصوص المستحدثة ، كالفن القصيرة والرواية والمسرحية . وأخيراً قد تنتهي مثل هذه الدراسات إلى قدر من المواءمة بين الفكر الذي سيصبح متاحاً للعمل بمقتضاه في مجالنا الأدبي ، والفكر المطروح في الثقافة الغربية مع تنوعه وتطوراته المستمرة .

شكراً لكم جميعاً على إسهامكم .

النظري . على صعيد التراث لدينا ما يمكن أن نسميه بالنقد أو الأعمال النقدية ، ولدينا جدول آخر للتراث هو الجدول البلاغي ؛ وبين هذا وذاك هناك جدول غزير لا يحكم تفرد به علم أو بمعرفة ولكن بحكم كونه قد كان محركاً للعملية ، وهو البحث في الإعجاز . والمخرجاني قد مثل هذا النموذج التمثيل الأوفى ووسعه كذلك . فمقترح كمال يصبح أكثر فائدة لو قلنا أن آفاقاً كبيرة ستفتح لنا على مستوى التنظير الأسلوب العربي إذا ما حاولنا أن نصطفي من نظرية الإعجاز لدى العرب في كل مراحلها التاريخية . أن نصطفي بعض القوانين الكلية التي تقربنا من الكليات الكونية على مستوى الخطاب الأدبي .

عز الدين إسماعيل :

أظن أن الندوة تحركت في مشكلات كثيرة ، ظل بعضها مفتوحاً فيما أعتقد ، ولكننا انتهينا إلى نوع من البلورة للأسلوب والأسلوبية ، والمنهج والعلم والخصوصية ، والعلم واللغة والكلام ، ثم انتهينا إلى



مركز تحقيق تكملة علوم عربي
من محاور الأعداد القادمة
في مجلة « فصول »

- الأدب والأيدولوجيا
- جماليات الإبداع والتغير الثقافي
- تراثنا النقدي

وتدعو المجلة السادة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الإسهام
والمشاركة بالكتابة .

النقد والحداثة

مع دليل بيليجرافي

تأليف: عبد السلام المسدي

صدر عن : دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣ .

عرض ومناقشة: محمود الربيعي

حاول النقد الأدبي في تاريخه الحديث أن يعقد «أجلافا» مع فروع عدة من العلوم الإنسانية ، كعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، ولا أظن أنه نجح في ذلك نجاحا باهرا ، وإن كنت أقول إنه لم ينجح في ذلك إخفاقا تاما . وإذا كان قد وجد في هذين الفرعين وغيرهما «جارا» صالحا لأن يكون «حليفا» فأولى به أن يجد ذلك في فرع من فروع العلم تجمع به قرابة «اللحم والدم» هو علم «اللسان» ؛ وأية قرابة أقرب من قرابة فرعين من فروع «الإنسانيات» يتعاملان بطريق مباشر مع اللغة ، مادة ، وموضوعا ، ووسيلة ، وهدفا ؟ النقد الأدبي - إذن - أولى بعلم «اللسانيات» من غيره من العلوم ، وعلم «اللسانيات» - كذلك - أولى بالنقد الأدبي من غيره من العلوم ، والتقريب بينهما هدف صحيح ، تسمى إليه جماعة من الشباب والكهول من علماء اللسانيات ، ومن المشتغلين بالنقد الأدبي ، في العلم كله . وفي عالمنا العربي يأتي عبد السلام المسدي في طليعة من نذروا جهودهم لهذه المهمة ؛ فمنذ أن حمل القلم ، وتوالى إنتاجه خصبا ، وهو يحمل هذا «الهم» على كتفيه ، ويحاول لفت نظر بني لغته إلى أن ثمة مجالا رحبا يمكن أن يتعاون فيه النقد الأدبي مع علم «اللسانيات» ، وهو لا يفتأ يبذل غاية الجهد في التبشير بمعتقداته ، والانحياز التام إليه ، والحماسة الشديدة له .

وإذا كان في كتابه : «الأسلوبية والأسلوب» - الذي ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٧ - منظرا ، وكان في كتابه : «قراءات : مع الشاب والمتنبي والجاحظ وابن خلدون» - الذي ظهر سنة ١٩٨١ - مطبعا ، فهو في كتابه : «النقد والحداثة - مع دليل بيليجرافي» - الذي أتناوله هنا - يجمع «النظرية» إلى «التطبيق» .

المقدمة (وهذا طبيعي) وجاء في الفصل الأول (وقد يكون هذا طبيعيا كذلك) ، وجاء في الفصل الثاني موسعا ، ومكملا لمفاهيم (مما قد يجعله كذلك مقبولا) ؛ ولكنه - منذ الفصل الثالث ، وفي بدايتي الرابع والخامس - بدأ المنهج «يدور حول نفسه» ؛ فأفشي الكتاب سره ، بصفته - موسوعة من الأبحاث ، بحكم معالجة

ضروري من «السبك» يجعل «ماء» هذه الأبحاث واحدا . ولا يبدو أن المؤلف قد أدخل على أبحاثه - وهو يجعلها كتابا - أي تغيير ؛ فكان من نتيجة ذلك حدوث قدر غير قليل من «التكرار» يحسن أن يبرأ منه الكتاب . وأبرز آيات «التكرار» جاءت في «المنهج» الذي يرتضيه المؤلف في تناول «العمل الأدبي» ؛ فقد جاء في

وأول ما يلفت نظر قارئ كتابه هذا أن فصوله كانت ، في الأصل ، أبحاثا مستقلة ، كتبت متفرقة ، لأغراض خاصة ، ثم جمعت - على هيئة فصول - كوّنت الكتاب . ولا اعتراض على أن يجمع مؤلف أبحاثا له ، ويجعل منها كتابا ، ما دام قد رأى أن مادتها متسقة ، ولكن الملائم - في هذه الحالة - إجراء قدر

مادته ، قبل أن يفشيها بتصريح المؤلف بذلك في صدر بعض هذه الأبحاث . وبلغ ذلك ذروته في تناول قصيدة «ولد الهدي» لأحمد شوقي في الفصل الرابع ، وهو يقع في إحدى وأربعين صفحة ، شغل النص منها أكثر من عشر صفحات ، وشغل الحديث النظري حوالى ثمان صفحات ، ولم يبق لغرض المقال الأصلي إلا حوالى نصفه (والواقع أن هذا «النصف» لم يخلص كله لغرض المقال الأصلي !).

تحدث المؤلف في المقدمة المختصرة التي قدم بها للكتاب عن أهداف كل فصل من فصوله (أو هل أقول بعدما قدمت : كل مبحث من المباحث المضمومة فيه على شكل كتاب ؟) ؛ فهدف الفصل الأول : تحسس مشروع معرفي لحمته التنظير التأليفي وسداه التناول التحليلي (ص ٥) ، وهدف الفصل الثاني : «جلاء حقول التآزر بين اللسانيات والنقد الحديث» (ص ٥) ، وهدف الفصل الثالث تقديم : «بعض وجهات النظر في تعريف الخطاب الأدبي» (ص ٥) أما «مدار» الفصل الرابع «إبداعية الشعر» (ص ٦) ، وهو نص البحث المقدم في مهرجان شوقي وحافظ بالقاهرة ١٩٨٢ . والفصل السادس : «مدار» الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية من خلال نموذج السيرة الذاتية في كتاب «الأيام» (ص ٦) ، وهو نص البحث المقدم في الملتقى العلمي الذي نظمه المعهد المصري للإسلامي بمديرد ١٩٨٣ . وقد ألحق المؤلف بفصول الكتاب «بيلوجرافيا» باللغة الأهمية ، تقع في أكثر من ثمانين صفحة أى تشغل أكثر من ثلث الكتاب (يقع الكتاب في ٢٢٤ صفحة) ، ووصفها بأنها ترصد ما أمكنه رصده من المراجع المتصلة بمنهج النقد الحديث : «مهما كانت منطلقاتها : من مدارس كالبنيوية والأسلوبية والنفسانية ، أو تيارات كالشكلائية والإنشائية والسميائية ، أو مضامين فكرية كالجدلوية والجمالية والتكوينية ، أو مدار أمره على الأجناس

الفنية والأغراض الأدبية ، أو ما اتخذ من معضلة الحدائنة نفسها موضوعا للكلام» (ص ٦) .

يجاهد المؤلف جهادا عنيفا في الفصل الأول - وعنوانه : «الحدائنة بين الأدب والنقد» - محاولا تقريب معنى مصطلح «الحدائنة» إلى الأذهان . وهو لا ينكر الاضطراب الشديد الذي يحيط بالمصطلح ، ولكنه إذ يحاول تقديم بعض المفاهيم يضعنا في جولا يخلو من غموض واضطراب ! يقول : «فكرة الحدائنة في أصلها لا ترتبها مجال الزمن الحاضر ضرورة ، إذ يمكن لها أن تتجول على أطراف المحور الفيزيائي ، ولكنها في الاصطلاح الفني تقتضى الارتباط ضرورة بمجال الحاضر بحيث تتطابق نقطة الحدث في المحور الدلالي العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعي» (ص ٩) . وهو ينتقل في شرح معنى الحدائنة من الأدب إلى النقد ، ومن المضمون إلى الصياغة ، دون أن نحس أن الأمر يصبح يسيرا في يده ؛ فالحدائنة «في مضمون الأدب تعنى معنى الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من تبعية التوازن «المألوف» (ص ١٣) ، والحدائنة في الصياغة «تحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي» (ص ١٣) ، ولها مراتب منها : البناء اللغوي ، والشكل الفني ، وهى مراتب تلخص في موضوع الأجناس الأدبية (ص ١٤) . أما الحدائنة في النقد فتدرج من «الكشف» إلى «التشخيص» إلى «المعالجة» (ص ١٦) .

وأمر «الحدائنة» في النقد - على النحو الذى يتناوله المؤلف به - مشير لقلق القارئ ؛ فهو يرى أن «التنظير هو قطب الرحى لحدائتنا المعاصرة ، في ضوءه يمارس الشرح ، ويحد النص ، وترسم أدبية الأنواع» (ص ١٧) . ومصدر هذا القلق أن هذا الكلام لا يتفق مع ما قرره المؤلف نفسه قبل ذلك (ص ١١) من أن «منهج الحدائنة ينطلق من الممارسة فينتج

صوب المواقفة . . . إلى أن يستقر في التنظير» . ومصدر هذا القلق كذلك الإحساس «البديهي» بأن «التنظير» الذى يسبق الممارسة العملية ، أى يسبق التحليل الموضوعي للنص الإبداعي ، تنظير «فوقان» متسلط . ويتساءل المرء : من أين استمدت عناصر هذا «التنظير» إذا كان سيسبق الممارسة والتحليل ؟ إن النتيجة العملية لتنظير كهذا هى عدم اطمئنان النفس لأية نتيجة يصل إليها . إنما تطمئن النفس إلى البدء بالوصف المستقصى ، الذى يقضى إلى بناء مقدمات موثوق في صحتها ، تتبعها نتائج يقينية (أو لنقل في حالة الأدب : شبه يقينية !). إن هذا القلق الذى يساور القارئ في مراحل متقدمة من الكتاب يظل معه حتى آخر الكتاب ؛ إذ يحس في مواطن كثيرة جدا أن المؤلف يتناول القضية من «عجزها» (التنظير) في حين كان عليه أن يتناولها من «صدرها» (الوصف والتحليل) !

على أن جهد المؤلف - وهو جهد دءوب - لا يضع هباء في جميع الأحوال ؛ فسرعان ما يقع - قبل نهاية هذا الفصل - على نقطة بالغة الأهمية فيما يتصل بالحدائنة في النقد ، وهى نقطة إلا تكن جديدة فإنها شديدة الأهمية كما قلت ، وينبغي أن تنال دائما غاية اهتمام المشتغلين بالنقد . وخلاصة هذه النقطة أن «الخروج» الطبيعي من «الزاوية الحرجة» التي يجد النقد فيها نفسه نتيجة لفقدانه «الحدائنة» يكون بأن يصبح هو نفسه «أديبا» ! يقول (بعد جهاد طويل !): «وفي البداية نتساءل جدلا : هل يتسنى للحدائنة - من حيث هى مقولة ذهنية تؤول إلى جهاز إجرائي - أن تتكامل ما لم «تستحدث» لنفسها لغة نقدية ؟ وإذا استطاع النقد أن ينتكر خطابه المستحدث ، ناحتا به نمطا تعبيري ، أفيتسنى أن يقف الابتكار عند حد الدوال دون أن يعم نسيج العبارة وبنية الأداء ؟ فإن عمها أفيلج هذا الخطاب الحدائني - وهو الذى همه أن يمسك بأسرار «الأدبية» عند استقصاء

ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة المعيشة فعلا ؛ فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته (ص ٣٩) . أما حديث المؤلف عن «نظام» الكلمات في الجملة العادية ، ونظامها في الجملة الأدبية ، فأولى به أن يقرأ في ضوء نظرية «النظم» لعبد القاهر الجرجاني بجوار قراءته في ضوء علم «اللسانيات» الحديث .

وفي بداية الفصل الثالث - وعنوانه : «في تعريف الخطاب الأدبي» - عبارة تستوقف القارئ يقول المؤلف : «وقد لاحظنا أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة هو دراسة اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس ، والتأمل فيها بعين الفطنة ، لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية وإلى الكتب اللغوية المتقدمة ؛ فلغتها لا تمثل في شيء لغة المجموعة» (ص ٤٣) . إن القارئ ليتساءل : كيف تساعدنا «اللغة اليومية» كما تحيا على ألسنة الناس (وهي اللهجات العامية - في هذه الحالة - لا محالة !) على اكتساب اللغة الجيدة (وهي اللغة الأدبية - موضوع الحديث في هذا الفصل - لا محالة !) ؟ وكيف يمكن أن نصبح - عن هذا الطريق - على قدرة أكبر لاكتسابها أو فهمها ؟ ومن ناحية أخرى ، كيف يتسنى لنا بناء تقاليد أدبية ونقدية في ضوء انقطاع الصلة بيننا وبين «الآثار الأدبية والكتب اللغوية المتقدمة» ؟ وكيف يمكن الاطمئنان إلى القول بأن «لغة الآثار الأدبية والكتب المتقدمة لا تمثل لغة المجموعة في شيء ؟ وإذا كان الحال كذلك فكيف تكونت لغة المجموعة هذه ؟ أليست «لغة المجموعة» - في أحسن الأحوال - صيغة مطبوعة عن اللغة «الأم» ؛ تلك اللغة التي تحتسرها والآثار الأدبية والكتب اللغوية ؟ إن مدلول عبارات المؤلف التي اقتبسها - في ضوء ما أثرته حولها من تساؤلات - يصبح بالنسبة لي معتمدا تماما !

وإذا أخذ هذا الفصل مداه ، يقدم

مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية» (ص ٣٢) ، ويعدد المجالات التي استفاد فيها النقد الحديث من «اللسانيات» ، وبخاصة «علم اللسانيات العام» ، «وعلم الدلالة» ، «وعلم العلامات» . ويلاحظ أن المؤلف - في كل ذلك - لا يتخلى عن أسلوب التعميم في كل ما يتناوله ، كما أنه لا يوثق نقطة واحدة من النقاط التي يتناولها ! وهو يعزو إلى أثر «اللسانيات» كل «المكاسب» التي حصل عليها النقد الأدبي الحديث ! يقول : «إن النظرية الأدبية في النقد تحتكم رأسا إلى البعد اللغوي في النص الإنشائي ... » وهذه الضوابط الأولية التزم النقد الحديث بالنص ، أو قل بعبارة أدق ، إنه يقصر نفسه على نص النص ، وذلك بتخطي كل المقاييس المتجاوزة له من أبعاد تاريخية أو نفسانية» (ص ٣٦) . ويصعب التسليم مع المؤلف بأن كل اتجاه نحو «البدء من النص» في النقد الحديث يعود إلى أثر «اللسانيات» ؛ فقد كانت هذه ذاتها «مقولة النقاد الجدد» الذين يفترض أن «النقد اللساني مرحلة متجاوزة لهم . وأنا أقول هذا لألقت النظر إلى شيء واحد هو اتصال حلقات النقد العالمي لا انفصامها ، كما قد يوحي بذلك كلام المؤلف . وبالمثل يمكن القول بأن تجاوز النقد الحديث لمقولة الفصل بين مضمون الأدب وشكله لا يعود الفضل الوحيد فيه إلى أثر اللسانيات ، كما يذهب المؤلف ؛ فواقع الحال أن هذه القضية أقدم من ذلك بزمان طويل !

وكما يتحفظ المؤلف في نهاية الفصل الأول بفكرة جيدة يتحفظ في نهاية الفصل الثاني بفكرة أخرى جيدة ؛ وجودتها - هنا - تأتي من أنها فكرة تقرها البديهة ، ولا تسبب للقارئ قلقا ما . يقول إن النص الأدبي : «في حد ذاته عالم لغوي متكامل ؛ فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت في ذلك السياق المحدد بالنص» (ص ٣٨) ، ويقول : «الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيقا على نفسه ؛ إذ

خصائص النص فنياً - ما لم يكن حاملا هو ذاته لحد أدنى من «الإبداعية» ؟ فإذا حمله أفيجوز أن تكون إبداعية الصوغ شيئا آخر غير أدبية جديدة تتخلل خطاب النقد وهو عاكف على تقصى أمر الأدب ؟ هو ذاك بلاريب» . (ص ١٨) .

وأقول إن المؤلف عبر عن هذه الفكرة المهمة بعد جهاد طويل لأن «جرام هيو» عبر عنها منذ عشرين عاما بطريقة أيسر وأشد وضوحا ، ذلك حين قال : «... أن يصبح النقد الأدبي «أدبا» يقرأ لا لحججه وأفكاره ، وإنما لكونه نبعا مستقلا للمتعة الأدبية» (انظر كتاب : حاضر النقد الأدبي ، الذي ترجمته عن الإنجليزية ، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٧٥ ، ص ٩٠) .

فإذا وقع المؤلف على هذه الفكرة أحبها وكررها : «إن الخطاب النقدي الذي هو حديث عن أدبية اللغة يمكن أن يصاغ هو عينه بلغة أدبية فيكون حاملا لقدر من الشعرية» (ص ٢٠) . وتبقى هذه الفكرة تشكّل ذروة هذا الفصل . أما بقيته فاستعراض - بالبعد التنازلي - لمراحل الانتقال من «اللاحداث» إلى «الحداث» إلى «الحداث» المطلقة . والمؤلف يرتب مراحل الانتقال هذه في ست عشرة مرتبة ، خاضعة لقواعد القسمة العقلية ، وهذا من شأنه أن يخلع عليها قدرا من «التجريد» والغموض ، ويبيدها عن طبيعة «الأدبية» و«الشعرية» - التي يريد أن ييسرنا بها - في لغة النقد الأدبي . ويزيد الأمر «تجريدا» وغموضا حين يحولها في نهاية الفصل إلى جدول رياضي غاص بالرموز !

ويبدأ الفصل الثاني - وعنوانه : «اللسانيات ولغة الأدب» - ببعض الأحكام المطلقة ؛ من مثل قول المؤلف إن «إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلماني بلا تراجع» (ص ٣١) ، ثم يطري «اللسانيات» إطرأ ينتهي به إلى القول بأن النقد الأدبي أصبح : «في أمس الحاجة إلى تتبع مكتشفات اللغويين في

المؤلف تعريفاً لمنهجه «الأسلوب» قد لا يتسق تمام الاتساق مع ما قدمه في الفصلين السابقين من كلام نظري متشعب طويل . هنا يجهد المؤلف في محاولة لإيجاد صيغة «أسلوبية - نفسية» تجعل القارئ يتأرجح في جو من الاحتمالات والظنون . يقول : «فالمعمل الأسلوب يدور على تتبع الشحن العاطفي في الكلام أولاً ، فإذا عاينا وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية ، انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء ، فتكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه ، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهني» (ص ٤٥) . ومن جديد أتساءل : كيف يتأتى «تتبع الشحن العاطفي في الكلام أولاً» ؟ وهل يمكن أن يتم ذلك دون دراسة النظام اللغوي الذي يفضي إلى معرفة هذا «الشحن» ؟ يبدو لي أن «التحليل اللغوي» مرحلة سابقة على كل مرحلة سواها لتعرف مثل هذا «الشحن العاطفي» . وما دامت ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم مرهونة - في عبارة المؤلف - بقوله «عند تعبيره عما يفكر فيه» فقد أصبح لازماً أن الوصول إلى أية حقيقة نفسية أو عاطفية مشروط بفحص «التعبير» الذي يفضي إلى هذه الحقيقة . وكان الأولى - نتيجة لذلك - بعبارة المؤلف ، أن تكون «لسانية - نفسية» لا «نفسية - لسانية» ؛ وذلك لأننا نتجه من «اللسانيات» في طريقنا إلى معرفة «الشحن العاطفي» لا العكس !

إن المؤلف يعود في هذا الفصل إلى تقديم تعريف للأسلوبية ولكنه يفعل ذلك في ضوء بعض المفاهيم «التقليدية» التي لا يمكن التسليم بها من مثل مفهوم «المفعول الطبيعي» الذي يجعله - مثلاً - يربط بين صيغة التصغير وبين معنى التحقير والاستخفاف ، وبين صيغة المبالغة ومعنى التهويل والتعظيم

والتكثير ، ومثل مفهوم أن معاني الكلمات مشتقة من أصواتها ، أو أن طول الكلمات وقصرها يرمي إلى معانيها . ولا يخفى أن مثل هذه الأفكار - التي تردت كثيراً في النقد العربي قديمه وحديثه - لا تفضي إلى كبير فائدة ، وهي من الناحية الوصفية الواقعية محدودة . وكيف تكون صحيحة وهي تفترض الثبات في نص لغوي تتغير ألوان السياق فيه تركيبياً ، واجتماعياً ، وعاطفياً ؟

وفي إشارة مثيرة للدهشة ينحى المؤلف باللائمة على مؤرخي الأدب لأنهم «حادوا عن جوهر العمل الأدبي لما أهملوا الإجابة عن السؤال الأولي : لماذا كتب الأثر ؟ وإلى أي مدى يرتبط الأثر بنفسية صاحبه ؟» (ص ٤٦) . وأقول : حقا إن مؤرخي الأدب حادوا عن جوهر الأدب ، ولكن لا لأنهم لم يدققوا قضية ارتباط الأدب بنفسية صاحبه ، وإنما لأنهم - بالأحرى - لم يقبلوا الأدب حق قدره ؟ إذ لم ينظروا إليه بصفته ذاتا مستقلة ، لها خصائصها الذاتية «الفاعلة» في الحياة ؛ الأمر الذي جعلهم يعاملونه على أنه قوة تابعة للقوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فتحول في مناهج دراستهم إلى صدى باهت في حين أنه - على الحقيقة - صوت أصيل موجه .

هكذا تبدو فكرة ربط الأثر الأدبي «بنفسية صاحبه» قلقة جدا في الكتاب ، وبخاصة في سياق الفكرة الأخرى التي يشايعها المؤلف ، وهي التي تفترض للأدب كيانا فريدا موضوعيا (لغويا بطبيعة الحال) . يقول : «إن علينا أن ننتقل من الأثر الفني الملموس لا من بعض الآراء القبلية الخارجة عنه حتى نستخرج منه حاجتنا في النقد» . (وأقول : إذا كنا سنستخرج «منه» حاجتنا في النقد فما الذي يجعلنا نلجأ إلى تحديد مدى ارتباطه بنفسية صاحبه ؟ أليس البحث عن نفسية صاحبه فيه فكرة «قَبْلِيَّة» ؟) «وذلك لأن كل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره» . وفي ذلك

اعتراض على التاريخ الأدبي الوضعي الذي يصنف أهله الآثار الأدبية إلى مدارس منها الرومنسية ومنها الكلاسيكية . فكل أثر فني يشكل وحدة يحسم فيها فكر المؤلف مبدأ التماسك الداخلي بفعل القاسم المشترك لكل الجزئيات التي يحررها» (ص ٤٧/٤٨) .

ويفضي كل ذلك بالمؤلف إلى فكرة طريفة (ولكنها ساذجة !) شبيهة بفكرة «الباحث - والمرشد اللغوي» في «مسح» اللهجات . يقول : «إن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوب من النص مباشرة» ، (وأقول : ألم يقل من قبل إن علينا أن «ننتقل» من الأثر الفني «الملموس» ؟) ، «وإنما ينطلق من الأحكام التي يديها القارئ حوله» ، (وأقول : لم يقل لنا أي قارئ !) «ولذلك تعين اعتماد قارئ مخبر» ، (وأقول : لم يحدد المؤلف لنا صفة واحدة من صفات هذا «القارئ - المخبر» ؟) «يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوب» يجمع المحلل كل ما يطلقه له من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نبحث عن منبهات كامنة في مظان النص . ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي وهو عمل المحلل الأسلوب الذي لا يهتم ألبة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية» (ص ٥١) .

وفي غمرة تأكيده على موضوعية التفكير الأسلوب الذي «يقصر نفسه على النص في حد ذاته بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية» (ص ٥١) ، ينسى - إلى حين - ما قال به قبلا من وجوب ربط العمل بنفسية صاحبه . وعنده أن «الأسلوبية» يمكن أن «تعايش» مع «اللسانيات» . ولكنها لا يمكن أن «تعايش» مع البلاغة ، وذلك لأنه يفترض أن الأسلوبية تقوم على

/د ب + أ + أ ج/س ص + س
ص/ع د + ع د ؟ (ص ٧٨) .

ما الذي أقربه هنا إلى ذهن القارئ بالرموز الجبرية ؟ ولئن أقرب ؟ إننا لا نريد أن نجعل من النقد الأدبي رموزا حسابية ، وإنما نريد أن نجعل منه علما لإضاءة «الرموز» اللغوية ، وإلا فسيصبح «مضمونا به على غير أهله» ، ويصبح ترفا ذهنيا لا يحتمل . وكلمات «التفاصيل» ، «والاستدخال» ، «والتضافر» ، التي يستخدمها المؤلف ، ليست بكاشفة - في حد ذاتها - عن شيء ، فما الذي يمكن أن تكشف عنه الرموز الجبرية ؟ ولو أنصف المؤلف لا ستبدل بها على الفور التحليل اللغوي الكاشف !

يقيم المؤلف في هذا الفصل تناوله لقصيدة «ولد الهدى» على «معايير» أربعة :

- معيار المفصلات
- معيار المضامين
- معيار القنوات
- معيار البنى النحوية

(ص ٧٩)

وتعج الصفحات - من جديد - بما يسميه المؤلف «مصطلحات» من مثل «الجهاز المرجعي» ، «والتشابك المفهومي» ، «والتضافر الأسلوبي» ، كما تعج بالرموز والجداول . ولكننا إذا دخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة ، وما الذي يحصل عليه القارئ - مثلا - من النص الطويل التالي أكثر مما قد يحصل عليه من كلام النقد التقليدي عن «مضمون الشعر» أو «المعاني الشعرية» ؟ «فإذا ترجعنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعري رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح) ، وما يتصل بالدين الإسلامي يجسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالامة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه . من المعلوم أن للمضمون الشعري دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوميا ، غير أن

الثالث ص ٢٢١/٢٢٢) . يقول المؤلف : «لذلك نصطلح» (ص ٧٢) (وأقول : من هم هؤلاء المعبر عنهم بكلمة «نصطلح» ؟ هل هو المؤلف ؟ أو جماعة الأسلوبيين ؟ أو من ؟ ثم : متى وكيف تم هذا الاصطلاح ؟) . ويقول : إن هذا النمط من العمل التطبيقي سنطلق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر» (ص ٧٣) . ويقول : «فلنسمها أسلوبية السياق» أو «فلنسمها أسلوبية الأثر» . ويعود فيطلق على النمط الأول : «أسلوبية الوقائع» (ص ٧٦) . وعلى الآخر «أسلوبية الظواهر» ، ثم يعود - من جديد - فيطلق على الأول «أسلوبية النمذج» (ص ٧٧) ، وعلى الآخر «أسلوبية النص» . وهكذا يفرق القارئ في بحر من «المصطلحات» ! أو يزيد البحر المضطرب اضطرابا ، ويلف الغموض المجال كله مع أن الأصل في المصطلح أن يوضح الغامض ، ويزيد من وضوح الواضح !

ويثبت المؤلف في صدر هذا الفصل الرابع نص قصيدة «ولد الهدى» كاملا ، وهذا أمر مفيد جدا ، ويتلو النص حديث نظري عام ، يفضي إلى حديث آخر نظري طويل متصل بالنص . وإذا كان يعيب الحديث الأول أنه يكاد يكون إعادة لما سبق في فصول أخرى من الكتاب ، فإنه يعيب الحديث الآخر أنه يستبدل بالتحليل النصي «الموضعي» الملاحظات الذهنية ، ويضع النتائج قبل المقدمات ، بل إنه ليلخص تلك النتائج في «رموز جبرية» لا في «تراكيب لغوية» . وأسأل : كيف يكون مفيدا ومقنعا أن نتخذ (نحن نقاد الأدب) علم الجبر طريقا إلى «إضاءة» النص الأدبي (وهو واقع لغوي - أو تراه غير ذلك !) ؟ وما الذي تقدمه الرموز الآتية في شرح :

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفم الزمان تبسم وثناء

... الخ ؟

أ × ب × ج × د/أ ب + ب ج + ج د

أنقاض البلاغة . وهو إذ يتحدث عن علم الأسلوب يستخدم عبارات «جاهزة» معدة شبيهة بلغة «اللافتات» ، «والشعارات» ؛ تشي - في ظاهرها - بأنها حاسمة ونهائية ، ولكنها - عند التحقيق - غامضة وغير محددة ! وبعض هذه العبارات منسوب إلى «فونتناي» بيفرن ، وبعضها غير منسوب ، ولا يزال كذلك حتى يستشهد بالعبارة المشهورة التي تقول إن الأسلوب هو الشخص ذاته (ص ٥٥) ، متبها إلى أن الأسلوب «بصمات» تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحى» (ص ٥٦) .

ويعود المؤلف - في غير نسق ظاهر - إلى المقارنة بين البلاغة والأسلوبية ، فيعلن أن نظرة البلاغة «معارية» في حين أن نظرة الأسلوبية «وصفية» ، وينشئ في ذلك عبارات قاطعة (كان قد رد كثيرا منها في كتابه القديم - نسبيا - «الأسلوبية والأسلوب» - في تعريف الأسلوب ؛ وهي عبارات تتدرج من الوضوح النسبي إلى الغموض «شبه» المطلق . يقول : «وإذا كان الأسلوب كامنا في المفاجأة فإن المفاجأة تكمن في تولد اللامنتظر من المنتظر» (ص ٥٨) . ويختم هذا الفصل بعبارة مفيدة تقول : «إن الدراسة اللسانية ما إن تركز نفسها في خدمة الأدب حتى تستحيل أسلوبية» (ص ٦٠) .

وتتجلى في بداية الفصل الرابع - وعنوانه : «التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر - نموذج «ولد الهدى» - مشكلة «زرع» بحث مستقل ليكون فصلا من كتاب ، كما تتجلى في توطئة الطويلة مشكلة إطلاق الكلمات والعبارات إطلاقا ، وتسميتها «مصطلحات» . ولن أزيد في التعليق على المسألة الأولى على ما قلته في صدر هذا المقال ، كما لن أزيد في التعليق على المسألة الثانية على ما قلته عنها في مقال سابق لي (انظر مجلة «فصول» - المجلد الرابع - العدد

المرجع المفهومي يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعري ... فالمرسل (بالكس) في الجهاز الشعري هو - كما نعلم - أحمد شوقي ، والمرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي هو الرسول محمد ، ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين هو واحد إذ هو المتلقى مطلقا سواء أسلم بالرسالة المحمدية ، أم لم يسلم ، وسواء أتلقى الشعر أم لم يتلقه (ص ٨٠/٨١) . ولا أريد أن أناقش مدى صحة هذا الكلام - وبخاصة في العبارات الأخيرة منه وسأفترض أنه كله صحيح . لكن ، هل يحتاج الأمر - حقا - إلى كل هذه « المعازلة » (وليست الكلمة من عندي ، وإنما هي من الكلمات التي يستعملها المؤلف كثيرا في الكتاب ، ولكن بمعنى خاص به) ؟ وألم يكن من الممكن لنا قد تقليدي - من الذين يستدرك المؤلف على منهجهم بكتابه هذا - أن يعبر عما قصد إليه المؤلف هنا بعبارة أوضح وأكثر اختصارا ؟ وهل نحن نهدف إلى تذليل سبل العلم ، أو إلى جعلها أكثر وعورة ؟

وإذ يمضي هذا الفصل الرابع إلى غايته يطلع فيه مزيد من العبارات الغامضة ، كعبارة : « ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا » (ص ٨٢) ، وهنا يصبح القارئ في حيرة من أمر « النقد » وأمر « الحداثة » . لقد قرر المؤلف في فصل سابق أن « حداثته » ، النقد تتحقق بأن يصبح هو نفسه « إبداعا » ، فهل مبلغ « الإبداع » أن تتحول لغة النقد إلى رموز جبرية ، أو إلى عبارات كالعبارة السابقة ؟ إنه لمن المفيد طرح « استفتاء » - يجيب فيه القراء العرب - من القارئ العام إلى القارئ المثقف إلى القارئ المتخصص - عن نسبة ما يصل إليهم من معنى مثل هذه الطريقة في النقد ، وعن نسبة ما يكشف لهم من عالم النص الأدبي نتيجة استخدام هذه الطريقة ؛ فمثل هذا « الاستفتاء » ضروري لوضع كل النفط على كل الحروف ، وللحيلولة دون تبديد المزيد من جهد الدارسين العرب المتهدين .

وليست الأعذار التي قدمها المؤلف لعدم تغلغل طبيعة النسيج الشعري للنص الذي

يتناوله في هذا الفصل بمعذرة ، وما ذكره في هذا الصدد مردود عليه بأن المنهج - أي منهج ! - إذا لم يكشف عن نفسه كاملا ، وواضحا ، وجسورا ، ومتوهجا ، فقد قصر في واجبه نحو نفسه ، ونحو القارئ . يقول : « يستوقف الباحث الأسلوب في هذا المقام جملة من الخصائص المتوافقة مع مبدأ التضافر نكتفي بالإلماح إليها » (وأقول : لماذا نكتفي في هذا الأمر الجوهرى بالإلماح ؟ ولأى هدف أبعد نوفر الوقت والجهد ؟ للرموز الجبرية أم للإحصائيات الحسائية ؟ إن القارئ هنا يخذل عن النقطة التي يتنظرها بفارغ الصبر) « دون استفراغ لمقومات الأسلوبية » (وأقول : إن استفراغ المقومات الأسلوبية - على حد تعبير المؤلف - هو الأولى في هذا المقام بالرعاية من أي اعتبار آخر عداه . هذا إذا كان المؤلف وفيما منهجه الذي قدمه طواعية ، وتصدى للتبشير به ، مفضلا إياه على كل منهج سواه) « لأن غايتنا الأولية في هذا المقام هي إيضاح مبدأ « النموذج » في حد ذاته بغية الإقناع بفعاليته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعي في هذا السياق المخصوص » (وأقول : إن الإقناع بفعالية النموذج التحليلية لها طريق مقنع واحد ليس غير ، هو استقصاء مردوده النوعي في سياق مخصوص) « ذلك أن عملنا هذا وإن بدا على نهج الشرح التطبيقي - فإنه خادم للمنطق النظري إذ يرمى إلى إرساء أسس « أسلوبية النماذج » كما أسلفنا » (وأقول : إنه لا يرسى أسس « أسلوبية النماذج » كالتحليل المستقصى للنماذج ذاتها ، وإلا يبقى الأساس مغلخلا لا ينهض عليه بناء مقنع) - النص في ص ٨٣ .

إن منهج التناول إذ يقترب من النص ، ويجري عليه تحليلات « موضوعية » ، يكون له من الواقع والأثر ما لا يكون له إذ يستغرق في أمور « نظيرية » . والمحك الذي ينبغي أن تخبر عليه « الفعالية » العظمى للمنهج الجديد هو مقارنته بمنهج آخر عند نقطة « تطبيقية » بعينها . وأنا لا أزعم - مثلا - أن مبحث « الالتفات » قد استوفى في البلاغة التقليدية بمثل ما استوفى به في كلام المؤلف على « الانتقال من قناة من قنوات الأداء إلى قناة أخرى » . وكان عنيه (وقد استخدم مصطلح « الالتفات » في بعض المراحل) أن

يرينا - على سبيل الحصر - النقاط التي تحسم الموقف لصالح المنهج الجديد (ولكنه لم يفعل !) ؛ يقول : « فأول الحقول الخصيصة في بحث خاصية التضافر واستنباط مستنداتها التشكيلية تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى ، وهي مواضع من « الالتفات » تنشأ فيها علاقة وشيعة بين تسخير الأدوات اللغوية ، وتصريف انطافات الإبداعية ، على منازل القول الشعري ، فهذا العمل كفيف باستخراج عقد التضافر التي هي « قفلات » المفاصل تشبه « المرافق » فهي كضفائر توزيع الأجزاء في حنايا الكل المتكامل » (ص ٨٣) .

لقد وصف المؤلف قصيدة « ولد الهدى » منذ بداية هذا الفصل بأنها « رائعة ولد الهدى » ، ثم تناولها بمنهج الصارم ، وقد أوقعه ذلك - أحيانا - في ضائقة حقيقية ؛ فحين لم تف القصيدة - في بعض جوانبها - بتطلعات منهجه الصارم راح يتلمس المسوغات لما يند عن القاعدة ؛ فهذا بيت لا يجد له مكانا في السياق المتسق فيقول عنه إنه « واسطة العقد بين أطراف متناظرة » (ص ٨٨) ، وهذا بيت يعد خروجه عن الأطراد « من بدائع التضافر » (ص ٩٠) ، وهكذا ! . وقد يتحول المنهج بذلك إلى أداة تبريرية في يد الناقد ؛ الأمر الذي يتناقض مع طبيعته ذاتها ؛ تلك الطبيعة التي قررها المؤلف في الفصول الأولى من الكتاب . والمؤلف نفسه يحس أن منهج تناوله قد يبلغ حدا « يزعم الشعر وأهل الشعر » (ص ٩٢) - وهل لي أن أقول أيضا : يزعم النقد وأهل النقد ؟ - وذلك حين يتحول تحليل الإبداع الشعري إلى معادلة جبرية تقول :

أ س + ب س + ج د =

حقا ، هل يفيد ساكن المنزل شيئا أن يعلم نوع النسب والأبعاد التي يقوم عليها منزله ؟ أو أن الذي يفيد أن يقيم فيه على نحو مريح ، ويتحرك فيه على نحو مريح ، ويحس - من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه - أنه يفي بحاجاته ؟

لا شبهة عندي في أن وضوح لغة النقد الأدبي هي جوهره ، وذلك لأنها سر نجاحه ؛ إذ سر نجاحه نفاذه إلى عقول الآخرين ونفوسهم . وحين تصبح هذه اللغة غامضة على أمثالي (ممن يدعون التخصص في النقد

في حلقات إنتاجه المستمر . لقد أعطانا تاريخ ميلاده على أحد أغلفة كتبه - ١٩٤٥ - فبث في النفس الأمل بأن أمامه - وفقه الله - وأعطاه الصحة ، وأطال عمره - مضمارا طويلا واسعا ، يعمق فيه الضحل ، ويوسع الضيق ، ويوضح الغامض ؛ ذلك أن حاجة النقد العربي الحديث إلى جهود أمثاله حاجة ملحة ، وجلاء الصدا المتراكم عن « منهج الدرس الأدبي الحديث » منوط به وبأمثاله من العاملين الجادين .

قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج التداول يتحمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد ، وقد يكون هذا مفيدا لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه ؛ ومن هنا فإن حماسة عبد السلام المسدي البالغة لانجابه أمر طبيعي ، ومفهوم ، ومقدر . وينبغي أن نتذكر - أيضا - أن هذا كان الحال نفسه حين تصدى طه حسين لمناهج الدرس الأدبي التي كانت سائدة على عهده ، وبشر بمنهجه « الجديد » ، وحين تصدى العقاد والمازني لتصحيح المفاهيم ، بل « لتحطيم الأصنام » - على حد قولها في « الديوان » - وإرساء قواعد المفهوم الجديد لمعنى الشعر على منهج التفكير « الرومانسي » ! وقد يكون من الملائم حين تتجاذبنا « المناهج » ذات اليمين ، وذات الشمال ، في أمر « القدم » والحداثة ، أن نعيد إلى الأذهان العبارات الآتية التي وردت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة : « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلا حظا ، ووفرت عليه حقه . . . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عبادة في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره . . . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين . . . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعده العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا . . . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولا حداثة سنه كما أن الرديء إذا ورد علينا للمستند أو الشريف لم يرفع عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » .

نفسية واجتماعية ليست في منأى من الحاصرات الاقتصادية والسياسية » (ص ١٠٦) . كذلك يشغله تحديد « الجنس الأدبي » لكتاب « الأيام » ، مستعرضا للوصول إلى ذلك مناهج الدرس الأدبي عند العرب المحدثين ، ومصنفا التراث الأدبي ، وهو ما يزال كذلك حتى يستقر - بعد عناء ! - على إدراج الكتاب تحت فن « السيرة الذاتية » . وهو يجتزىء من الكتاب ما يدعم به منهجه ، ولكن الحديث يفضى به إلى نوع من التنازع « التهجومي » التي لا تبعث الطمأنينة في نفس القارئ ؛ ذلك القارئ الذي يصبو إلى أن يكون النقد الأدبي كيانا صلبا يعتمد على حقائق لغوية - أو حتى « نفسية » - يقينية . وكيف تطمئن النفس - مثلا - إلى أن صغير الصاد يجلب إليها لونا متموجا « داكنا » على حين أن صغير السنين يجلب إليها لونا « فاقعا مسترخيا » ؟ فأى نقد « أدبي » « منهجي » هذا ؟ يقول المؤلف : « فجاء اللفظ متموجا كتموج الألوان على ريشة الفنان الراسم : داكنا في الاستعلاء الصفيري مع (صاحبنا) ففاقعا مسترخيا مع صغير (المقسم والنفس والسعادة) (ص ١٢٧/١٢٦) .

لم يقنعني هذا الفصل بأن ما فيه من تحليل « نفسى لغوى » يتجاوز كثيرا حدود ما هو معروف من جعل « النص الأدبي » « وثيقة نفسية » ، ولم يقنعني - كذلك - بأن ثمة فروقا جوهرية بين « علم النفس اللغوى » ، و« علم النفس الأدبي » تجعل من الأول « منهجا جديدا » . ومع ذلك - وكالعادة ! - جاءت العبارة الخاتمة للفصل عبارة جميلة جدا ، كما جاءت « البليوجرافيا » الملحقه بالكتاب مفيدة جدا . تقول الكلمات الختامية : « أفلا يكون منتهى الإبداع أنه كان يكتب الأدب وفي أدبه النقد ، ويكتب النقد وصياغة نقده أدب ، فلما كتب الأيام التقت الجداول على مصب أزاح الحدود وهتك الحواجز فامتزجت الأجناس فجاءت « الأيام » ثوبها السيرة وقسوامها الأدب ومهجنها النقد وأما لفظها فمن صياغة الشعر » (ص ١٣٤) .

إن كتاب « النقد والحداثة » - مع دليل بليوجرافيا « لعبد السلام المسدي صورة حديثة لفكر صاحبه الذي يعتنقه ، ويدافع عنه بجرأة واستبسال . وأتوقع أن يكون حلقة

الأدبي) يكون ثمة خلل ما ، في مكان ما ، يحتاج إلى إصلاح . وهب أن الخلل حاصل في أذهان القراء ، من أمثالي ، فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئا ؛ وما نفع مغني بلغ من الحداثة حدا جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه ؟ يقول المؤلف (وأقول : أرجو أن تجهد معي لفهم مراسي الكلام !) : « وحيث بينا أن المقطع بجملة (٢٥ - ٩٣) قد جاء ثمرة تحفز تصاعدي (٧ - ١٠ - ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلا المدد الشعري فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالغاً تمامه فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت في صلبه فترقى الإلهام الفني على مدى أبيات خمسة (٢٥ - ٢٩) ثم تحفز الإيقاع الإبداعي فتوترت أنغامه وتفتجرت صياغاته فائثالت طاقته الشعرية منمتقة من تأهيبها ولم يرتخ توهجها الانفجاري إلا بعد أن أكمل حلقة دائرية أفرزت ١٤ بيتا هي رأس المحور ، وذروة السهم ، بل هي القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجمي بها لوحة للفظ الشعري الناهل من معين أهل « الحضرة » (ص ٩٤/٩٣) .

ومع ذلك كله يجيء ختام هذا الفصل - وموضوعه تحليل نحوي لبعض الأبنية في القصيدة - صافيا ، دالاً على ذهن نشط . وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة ، فإذا شابه الغموض (وهذا يحدث أحيانا) قل أثرها المفيد بمقدار ما يشوبها من غموض (انظر من ص ٩٣ إلى آخر الفصل) .

ويعود المؤلف في الفصل الخامس - وعنوانه : « الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية » - نموذج السيرة الذاتية في كتاب « الأيام » - إلى شرح منهجه النقدي ، وذلك في حديث طويل يستغرق قرابة نصف الفصل ، وهذا يكشف - من جديد - عيب الأبحاث المستقلة حين تجمع في هيئة كتاب دون إجراء التعديلات الضرورية التي يحتملها « منطق » الكتاب . وفي غضون الحديث النظري يقدم المؤلف - من جديد أيضا - منهج التداول الذي يرتضيه ، وهو منهج « علم النفس اللغوى » الذي يختلف - عنده - عن منهج « النقد النفسى » . يقول : « أما ما ندعو إليه فإنه ينطلق من نص الخطاب الأدبي ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف مستكشفا صاحب النص من حيث هو محصلة

التفكير البلاغي عند العرب

أسسه وتطوره

إلى القرن السادس

«مشروع قراءة»

تأليف: حمادى صمود

عرض ومناقشة: رجاء عيد

أما الجهد فواضح ؛ فرحلة الكتاب عبر قرون شاهدة ولادة « البلاغة » وما يصاحبها من مخاضات فكرية ، تتلاقى وتتباع ، وتأنف وتختلف .

وأما النظر الثاقب فيقف ومدقق ؛ فالرصد الواعي لما جدّ من تغيرات ، وما انبثق من تحولات ، احتاج إلى حسن تبصر ، وحسن أناة .

وأما الاستيعاب المتمكن لمنحنيات النضج ، ومنعرجات الاكتمال ، فإنه معلم متميز من معالم هذه الدراسة ، وإن كان تواضع صاحبها دعاه إلى أن يلحق بالعنوان الأساسي جملة الجانبية « مشروع قراءة » .

فلنحاول متابعة رحلته الشاقة المشوقة ، ولنلحظ - معه أو عليه - مسار سفرته الجادة والدؤوب .

(أ) الشعر ومكانته عند العرب (ص ٢٣) ؛ وهو فيه يكرر أخبارا متوارثة تتعاورها كتب لا تدقق الأخبار ؛ وعلى افتراض صحتها فهي شذرات لا تتقدم بمبحثه ، كرواية تحكيم « أم جندب » بين زوجها امرئ القيس وعلقمة (ص ٢٥) ، وتحكيم « النابغة » - المشكوك فيه كغيره - بين « الأعشى » و« الخنساء » ، وكذلك اهتمامه بالقصص المتداول حول جهد الشعراء في صنعة شعرهم (٢٧ - ٢٨) وبسبب « حسان » على قول ولده « كأنه ثوب جرة » (ص ٢٩) ، وحديثه عن نقد اللغويين (ص ٣٠ - ٣١ - ٣٢) .

وقد جره ذلك - كما سيتضح - لبعض الاضطرابات المنهجية التي سنعرض لها ؛ فقد دفعه انشغاله الشديد - كما وكيفا - بالجاحظ إلى الجور على قسمته الثلاثية المتمثلة في :

- ١ - ما قبل الجاحظ .
- ٢ - الحدث الجاحظي .
- ٣ - ما بعد الجاحظ .

أما القسم الأول المخصص للبلاغة قبل « الجاحظ » فهو صورة شبه مكررة لما تداوله - حتى الإسراف - المؤلفون من قدماء ومحدثين . فقد ناقش المؤلف في مبحثه لعوامل النشأة العناصر التالية :

ارتكز المؤلف على الجانب التاريخي ، محاولا - في الوقت نفسه - « المزاوجة بين النظرة التاريخية التطورية ، والنظرة الأنية التأليفية » (ص ١٢) . ومن الملاحظ أنه لم يلتزم بمنهجه في القسم المخصص لدراسة « الجاحظ » ، وخرج عن تقسيمه - مرة أخرى - عند تحديد البداية الحاسمة لفترة ما بعد « الجاحظ » . وتعليل المؤلف لذلك الخروج في كلتا المرتين يبدو غير مقنع ؛ ففي الخروج الأول يكون تعليله بأن « الجاحظ » وضع الأسس الكبرى للتفكير البلاغي ، وفي الثاني يكون السبب ظهور كتاب « البديع » لابن المعتز .

يجيب : « ليس في وسعنا أن نجيب على هذه التساؤلات » .

ومما يؤكد اقتناعنا بعدم أهمية ما تناوله في هذا الجزء ، قوله كذلك : « . . . البحث عن مظاهر التأثير لا يكفي لمعرفة مدى ذلك التأثير . . . خاصة أن الإشارة تبقى محدودة » . ومن هنا لا يجد المؤلف مناصاً من الانصراف عن ذلك كله ، فيقول (٧٤) : « لذلك أخذ هذا البحث وجهة أخرى » .

إن معالجة ما أسماه المؤلف « المادة البلاغية » في فترة النشأة يشوبها اضطراب واضح ؛ فهو يبدأ بالحديث عن « مجاز القرآن » لأبي عبيدة ، وسرعان ما يدعه ، مهتماً بكتابين آخرين هما : « الكتاب لسيبويه » ، و« معاني القرآن » للفراء . وإن حيرة تلبس القارئ تجاه اضطراب المؤلف نحو « مجاز القرآن » لأبي عبيدة ، بالنسبة لموقفه من الكتابين الآخرين . فالمؤلف يبدأ بعرض اختلاف الدارسين حول ماهيته ، ويحدد أسباب هذا الاختلاف بأن أساسها « كامن في خصائصه » . فموضوعه قرآن ، ومنهجه لغوي ، وعنوانه والداعي إلى تأليفه « بلاغيان » . ولا بأس ؛ فهو يعود قائلاً : « ولا يهتأ من كل هذا إلا البحث عن صلة هذا الكتاب بالبلاغة » . (ص ٩٠)

ويخرج المؤلف بعدد من الملاحظ . وهذه الملاحظ لا تدفعه - كما فعل - إلى سرعة الانطلاق إلى « سيبويه » و« الفراء » ؛ بل إن تلك الملاحظ تكاد تنطق بأحقية الكتاب في أن ينال - حسب المنهج المتبع - العناية الكافية . ومن ذلك قوله في ملاحظه :

١ - « إن الداعي إلى تأليف الكتاب بإجماع المصادر يقوى الظن بأن مضمونه بلاغي صرف » . (٩٠)

٢ - « إن الظرف الخاف بالتأليف من شأنه أن يبيىء الكتاب لأن يكون من أول المباحث العربية في قضية الصورة الفنية » . (٩١)

٣ - « إن جملة (المجازات) المذكورة هي عوارض تحدث في التركيب ، أدرجت في وقت متأخر ضمن فن البلاغة المخصص للمعاني » . (٩١)

٤ - « . . . (مجاز القرآن) لم يحو من المعطيات البلاغية أكثر مما جوت كتب اللغة الأخرى » . (٩٨)

(ب) وكذلك الأمر في حديثه عن « القرآن » ، حيث يعيد ما تكرر عن أثر القرآن في علوم العربية ، كقوله : « . . . وبالفعل فستقوم حول القرآن ومنه حركة نشيطة » ، ومثل « وسيكون الأصل في تبلور العديد من العلوم الإسلامية التي نعرفها اليوم » (٣٤) ، وكما في جزئه في مقولته : « كان المتكلمون هم المهياون تاريخياً للدفاع عن الإسلام » . (٣٦ - ٣٧ - ٣٨) . وما توصل إليه المؤلف من أثر « القرآن » أمر مشهور ومكرر كما في قوله : « ربط مباحث البلاغة بغائية قصوى في فهم النص القرآني » ، ونزعم أن ذلك يستمر طويلاً ، متجاوزاً هذه الفترة التي يناقشها .

(ج) وكذلك الحال في حديثه عن تعقيد اللغة (٤٦) ؛ فلم يتجاوز السرد التاريخي ، مع إشارات لبعض الإضافات الهامشية لما هو معروف في تلك القضية ؛ حيث ربط بعض الجهود اللغوية في إدراك أن « الكلام ذو خصائص بنيوية وفنية » . وهو في مساق بحثه نذكر له انتباهه إلى ترسخ جذور علم المعاني السياقي لدى اللغويين ، واهتمامهم بعوارض الملفوظ وهيئته ، والتفطن إلى تعدد عناصر الدلالة ، ونباهة بعضها عن بعض ، ويزوغ مصطلح « السياق » ، وأن ذلك كان مدعاة إلى إعادة النظر تجاه العلاقة بين البلاغة واللغة . وكان المؤلف موفقاً في تأكيد ذلك الارتباط الحميم الذي تغرب طرفاه - وما يزالان - في كثير من المباحث البلاغية .

(د) وحديث الباحث عن « الحاجة إلى التعلم والتعليم » يظل عاماً لا يتقدم بموضوعه ؛ وهو نفسه يقول - في نهاية مطافه - : « ونستطيع أن نقول - رغم قلة معلوماتنا عن هذا الموضوع - . . . ولكن ما استطاع أن يقوله ظل شاحباً مبثراً » .

(هـ) وكذلك الشأن في حديثه عن « المؤثرات الأجنبية » ؛ فهو يتكئ على ما تكرر حول أثر كتاب « الخطابة والشعر » ، وما تردد حول الترجمة ، ومع تكراره لما هو متداول تظل الأسئلة التي أثارها بلا جواب ، كقوله (٧٠) : « . . . فكيف حصلت للجاحظ هذه المعلومات الدقيقة عن أرسطو؟ . . . ومن أين؟ . . . وهل عرف . . . أم أنه اطلع . . .؟ » ، ثم

والمؤلف - في سبيل إسراره نحو صاحبه الجاحظ - يوظف له بخسف شديد لما قبله من مباحث أخرى ؛ وستدفعه حماسه - كما سيتضح - ليمر سريعاً على ما بعد الجاحظ أيضاً ؛ فهو يرى أن النشاط البلاغي - قبل الجاحظ - يبدو مشتتاً ، ولا ينبثق من تفكير مطرد ، وأن ذلك كله مجرد مادة خام تنتظر من يجمعها . ولا بأس بذلك كله ؛ ولكن البأس - فيما نرى - في اقتناع المؤلف الزائد بأن « الجاحظ » هو البلاغي « المتتظر » ، أو حسب قوله (١٣٤) : « . . . في نظرنا دور الطور الموالي الذي يتربع الجاحظ بمفرده على عرشه » .

ولنناقش الآن ما استغرق البحث ، واستنفد جهد الباحث ، فيما أسماه « الحدث الجاحظي » .

ونشير في البدء إلى أسف الباحث لعدم وجود مؤلف مستقل يتناول نشاط « الجاحظ » البلاغي ؛ فهناك - فيما نعلم - دراسات ترفع عنه الأسف .

وتبدأ الأمور في التداخل ، حين يعود المؤلف ليشير مسألة التأثير الأجنبي . وقد عرضنا لرأيه فيما سبق ، ومن ثم لا نجد معنى للضرورة التي يراها في قوله (١٤١) : « ولا مناص - هنا - من إشارة مسألة التأثير بالفكر الأجنبي التي أجعلنا الحديث عنها في القسم الأول » . و« المناس » الذي يلوح به هو أن الجاحظ ذكر التراث الأجنبي وبخاصة اليوناني منه ، مع أن هذا الذكر - كما أورده في القسم الأول - لم يكن - كما قرر - حجة كافية ، ولكنه - هنا - يريد للجاحظ كل شيء ، فيقول : « ويغلب على الظن أن اطلاع العرب عليه - يقصد التراث اليوناني - كان بمثابة القادح الذي مكن الجاحظ من صياغة تصوره ذلك صياغة نظرية توج بها مجهوده العلمي » .

وتتركز دراسة المؤلف للجاحظ في نقاط نجعلها فيما يلي :

(أ) رأى المؤلف أن الجاحظ يمثل (١٤٣) « الحلقة الأولى لحركة ما سمي بالنزعة الموسوعية في الفكر العربي » ؛ ويرى أنها عند الجاحظ « مؤشر خلق حضاري ، بينما كانت عنده غير نذير تقهقر وانحطاط » . وواضح هنا مدى التسرع في إصدار الأحكام .

(ب) يعرض المؤلف لمجموعة « الرسائل » وكتاب « البخلاء » ومع اعترافه بأن المادة البلاغية « قليلة » و« صعبة المنال » فإنه يقول (١٤٨) : « إلا أنها على تواضع حجمها مفيدة » . ولا يتضح من صور هذه الإفادة سوى لقطات سريعة .

(ج) - ويعرض المؤلف لكتاب « الحيوان » ولكنه - أيضا - يحمل الكتاب فوق ما يحتمل ؛ فأقول « الجاحظ » - مثلا - عن نشأة اللغة وسبل توسعها ، يراها المؤلف .. « عميقة الصلة بمقاييسه الأسلوبية وآرائه البلاغية والنقدية » (١٥٠) . وتكون المحصلة أن خاتمة الرأي عنده - أى الجاحظ - في قدرات اللغة وخصائص البيان ألا يخرج استعمالها عن القيم الأخلاقية العربية والإسلامية (١٥٢) ؛ وهو استخلاص مبهم ومستغلق ، يحتاج إلى بيان .

(د) وفي دراسته لمفهوم « البيان » عند الجاحظ ، نذكر له - أولا - حسن تبصره وهو يعرض لمصطلح « البيان » ؛ إذ يتوصل إلى أنه يتحمل دلالات متعددة حسب السياقات ، حيث يتسع في إحداها ، ويضيق في أخرى ؛ كما نذكر تفهمه لأهمية « الوظيفة » التي ألح عليها « الجاحظ » ؛ إذ يرجعها إلى أثر مكانة « النص » الوظيفية في بنية المجتمع الإسلامى الثقافية ، وأن مكانة الشعر - في التراث - لصيقة بقدرته الإبداعية ، ومدى ما يبلغه من تغيير وتبدل . ومن هنا علل المؤلف - بناء على ما سبق - غيبة مفهوم « الفن للفن » في التراث ؛ لأن النص مهما كانت قيمته في ذاته يرتبط بغرض ، ويمرر لغاية (١٩٨) .

ويحسن المؤلف - كذلك - في تبيان ظاهرة « الإيقاع » وتوظيف الطاقات الصوتية التي يتيحها « السجع » و« الازدواج » ، مشيراً إلى أن « المضاميات التي ضربت حول « السجع » لا علاقة لها أصلاً بوظيفته الأدبية والفنية ، وإنما هي أسباب دينية مؤقتة ، أرادت أن تضع حداً لممارسات وثنية لا يقرها الشرع الجديد » .

(هـ) ويذكر للمؤلف - أيضاً - تحليله أنواع الدلالات على المعاني ، وإن كان ينساق في استطرادات فيناقش - مع الجاحظ - المفاضلة بين « الصمت والكلام » ، ويحاول ربط المفاضلة - ربطاً متكلفاً - بأسباب

باطنية حين يراها « تعكس موقفاً من فكرة الإمامة ، علمية كانت أو سياسية » ، ولا يسوق من أدلته سوى قوله « والأدلة على ذلك كثيرة » ، ثم لا تعدو « ما ينطق به حال المدافعين عن الصمت » .

وتسوالى استطرادات الباحث فتمتد صفحات لا تخلو من اقتسار ؛ فهو يتحدث - مثلاً - عما أسماه « وظائف الكلام » ، وتكون النتيجة أنها « من أشد القضايا تشعباً ، وأكثرها استعصاء على الضبط في تراث الجاحظ » (١٨٧) . ويعود مقارنا بين الخطابة اليونانية وما كتبه الفلاسفة المسلمون انطلاقاً منها ، وتدفعه المقارنة بالآثر اليوناني الذي فرغ منه - كما سبق - إلى قوله : « وفي هذا دليل - من الوجهة النظرية على الأقل - على أن الخطابة العربية وإن اتفقت مع خطابة اليونان من وجوه فإنها تختلف ... » . ويتقل من « المتن » إلى « الهامش » ليعاود فيه البحث عن وجوه الاتفاق والاختلاف .

ويضطرب الأمر - مرة أخرى - فيناقش الباحث القضية عند « الجاحظ » ، ليعود قائلاً : « ولئن صادفنا عند صاحب (البيان والتبيين) متزعا في دراسة الخطابة شيئا بمنزعة أرسطو ، كتجديد أنوعها ، وضبط ما يلائمها من أساليب . فإن وجه الطرافة ... » (٢١٤) . وما جاء حول هذه الطرافة يظل غائياً . وكذلك الأمر في حديثه عن مفهوم « الملاءمة » بين المقام والمقال ، حين يبدأ حديثه في المتن ، ثم يتقل إلى الهامش للمقارنة بين أرسطو والجاحظ .

(و) إن انسياق المؤلف وراء « الجاحظ » دفعه إلى تناول قضايا لا تتصل ببحثه البلاغى ؛ فقد ناقش قضية « الطبع » عند الجاحظ ، ومع ذلك فإنه - كما يقول - : « يلاقى صعوبة كبيرة في إدراك المقصود منه » ، ولكنه لا يجد بأساً في مناصرة صاحبه الجاحظ بالقاء اللوم على المفهوم نفسه ، فيقول : « الحق أن الغموض ليس من تقصير المؤلف - يقصد الجاحظ - في إيفاء المصطلح حقه من الشرح ، وإنما من احتجاب المفهوم نفسه » . (٢٢١)

وتساءل : وماذا عن مفهوم « الصنعة » ؟ مدام قد تعرض لمفهوم « الطبع » ولم يصل إلى غاية . هنا نجد المؤلف يترك المتن ، وينجأ إلى الهامش ، وكأنه يود ألا يراه القارىء ،

فيقول : سكتنا عن مفهوم « الصنعة » قصداً ؛ لأن موقف الجاحظ منها لا يجري على وتيرة واحدة » . (هامش ص ٢٢٢)

(ز) وفي تناوله ما يمثل أساساً مهماً من أسس موضوعه وهو قضية « المجاز » عند « الجاحظ » ، نجد عدداً من المفارقات والتداخلات ؛ منها : تأكيد أن المقصد - عند الجاحظ - هو تعليم الناشئة ، على الرغم من غياب ما يثبت هذا المقصد ؛ وعلى افتراضه فما قيمته أصلاً ؟ وفيما يقوله المؤلف ما يشي بتشتت الأمور ، مثل : « لم يجمع - أى الجاحظ - هذه المجازات في أبواب محددة » ، و« لم يضعها في قالب تعليمي مباشر » ، ومع ذلك فهو يدافع عنه قائلاً : « فإن كثرة ما أورده منها ، وتحذيره من مغبة جهلها ، يعتبر مشاركة في بيان وجوه العرب في القول ، وإسهاماً غير مباشر في إعانة الناشئة على تعلمها وحذقها » . (٢٣٠)

ولا ندري ؛ أيحسب للجاحظ أم يحسب عليه ما عرضه المؤلف من موقف « الجاحظ » من الأساليب المجازية ، وأنه « لا مناص من حذقها » لأنها ترتبط بموقف مبدئي في فكر الجاحظ ، « مؤداه أن قياس المجاز غير مطرد . لذلك وجب التقيد في ركوبه بالسلف ، والإقدام على ما أقدموا عليه ، والإحجام عما أحجموا عنه » (ص ٢٣٢) إن المؤلف يسوق ذلك كله بلهجة التسليم به ، ولا نقول الافتتان - كما هو واضح .

(ح) إن المؤلف يسهب - مرة أخرى - في حديثه عن مقام « الخطابة » ، أو يسرف في تتبعه للجاحظ . إننا نظن أن إشارة وملاحظة يأخذها المؤلف - في هامشه - على مؤلف معاصر سواء - نظن أنها تنطبق عليه أيضاً ؛ فهو يقول في إشارته تلك : « ... يكثر المؤلف من الإحالة على كتب الجاحظ ، خاصة « البيان والتبيين » ؛ وذلك مهما كان الجانب المدروس » . (هامش ص ٢٣٣)

وماذا بعد ؟ إن الاحتذاء يعود ، ويكون في بداية قوله : « والمتبع لكتاب البيان والتبيين » (ص ٢٣٦) ، ويبدأ التبع الذي تأفف منه في إشارته السابقة . فيناقش ما تناقشه الجاحظ حول :

(أ) الصفات الصوتية التي تستحب في الخطيب . (٢٣٦)

ليناقل آراء ابن قتيبة في نماذج شعرية من وجهة نقدية ؛ فإذا وجد - بعد ذلك - حديثا عن « التشبيه » عند ابن قتيبة ، أسرع إلى القول بأن هذا الحديث عن التشبيه « لم يكن مقصودا بالدراسة » (٣٢٦) . ويدرك المؤلف - بعد عرضه للكتاب - أن جهدا قد ضاع في التبع ، أو حسب قوله : « ما عدا هذه الإشارات لا نجد شيئا يستحق الذكر ، وكثيرا ما يشعرنا المؤلف - يقصد ابن قتيبة - أنه قليل العناية بمسائل البلاغة » . (٣٣٧)

ويتقل المؤلف إلى كتاب « تأويل مشكل القرآن » لابن قتيبة أيضا ، ويعجب - في مقارنته بين الكتاتين - لفضالة المادة البلاغية في « الشعر والشعراء » ، ووفرته في « تأويل مشكل القرآن » . ولا حاجة به للعجب ؛ فهذا - كما هو معروف - سبيل وذاك سبيل آخر . وتفسيره - من أجل أن يرفع عن نفسه وجه العجب - يظل غائبا ؛ وذلك في قوله : « وليس لنا من تفسير إلا أن نقر بأن العامل العقائدي ، والدفاع عن القرآن ، كانا العامل الحاسم الذي اضطر العلماء إلى ضبط القواعد ، وإقامة الحدود ، لغايات عملية عاجلة ، تسد الباب أمام الرأي المدخول ، ومحاولات التشكيك والدرس » . (٣٢٧)

وعرض المؤلف لكتاب « الكامل » للمبرد ، فيردد ما هو معروف ومتداول ، كما في قوله : « والكامل من نوع المؤلفات التي يصعب إدراجها ضمن فرع من فروع الاختصاصات اللغوية والأدبية . . . فهو جامع لأشتات من العلوم والمعارف » (٣٥٠) ومع ذلك فقد حاول المؤلف تلمس « خطرات نقدية وبلاغية » ، فلم تتجاوز هذه الخطرات - حسب قوله : « أول من ذكر مصطلح البلاغة في عنوان رسالة من رسائله » ، ومثل : « لعل طرفة المبرد تكمن في علمه الدقيق بالشعر » ، ومثل : « مواطن الطرافة مساهمة في أضرب الخبر من جهة ، والتشبيه من جهة أخرى » ، ومثل : « كما أن مساهمة لا تخلو من طرافة منهجية » ، وإن كنا نذكر للمؤلف وهو يعرض لقول « المبرد » : « وأحسن الشعر ما أصاب الحقيقة » - نذكر تحليله أسباب عزوف كثير من النقاد العرب عن تفسير « الحقيقة » ، حيث يعزو ذلك إلى « مباشرتهم الظاهرة من وجهة نظر ضيقة » ،

نجده يعود هنا . ويطلب حقا - لا نسلم له به - وذلك في قوله : « أليس من حقنا أن نرى في دفاعه - أي الجاحظ - عن الفصاحة موقفا سياسيا يدعو إلى تركيز السلطة - سلطة الكلمة - في يد الجنس العربي ؟ » . (٢٧٥)

إن المؤلف يحاول دفعنا إلى الانسياق وراء « حقه » في التسليم بذلك ، فيقول عمدا : « ليس في مؤلفات الجاحظ ما يحظر هذا التأويل » ، ولكننا قد نرى أنه ليس فيها ما يساعد على استخلاصه عما قاله المؤلف بعد تمهيده ، من أن تأكيد « الجاحظ » أن « المعاني يعرفها العرب والعجمي . . . إشارة ضمنية إلى أن الارتباط بالمعنى يقتضي الإقرار بتساوي الحفظ والأجناس المتعاشية في دار الإسلام . . . بينما تتفاوت تلك الحفظ بالتركيز على جانب الشكل والصياغة » . (٢٧٥) . إن ذلك يظل استنتاجا باهتا ، ويتعد عن القضية الأساسية التي طرحت - في مسارات متعددة - في كثير من مؤلفات معاصرة حول نظرية المعنى في تراثنا البلاغي والنقدي .

وها نحن أولاء في قسمه الثالث والأخير « البلاغة بعد الجاحظ إلى القرن السادس » . إن المؤلف يعود إلى تتبع ما ألف من كتب ، ويترك تتبع الفكرة ، وملاحقة تنقلاتها الفكرية في مسارها الزمني . وقد عرضه ذلك لشيء من التشتت لحق بمنهجه ، كما في تناوله - مثلا - كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، ومع إدراكه - كما يقول - أن الكتاب « معلم من معالم النقد الأدبي » ، وفي نهاية مطافه ، لا يجد مفرا من القول بأن المادة البلاغية فيه « محدودة لا تتجاوز الإشارات المقنضة واللمحة السريعة بعيدا عن كل تعمق ، والأحكام تطنى عليها الانطباعية » (٣١٩) . ولكنه ينساق - مرة أخرى - ليناقل قضية « اللفظ والمعنى » في مبحث « ابن قتيبة » المعروف حول « أضرب الشعر » . ولا يستطيع الباحث - بطبيعة المبحث - استخلاص ما يوده ، فيناقش - مرة أخرى - مصطلح « الطبع » و« التكلف » في هذه المرة ، وتكون محصلة مناقشته أن « ابن قتيبة » لم يتعد مارسمة « الجاحظ » .

وينساق المؤلف - في صفحات متوالية -

(ب) آفاق النطق . (٢٣٨)

(ج) المواجهة . (٢٤٣)

ويكفي أن نشير - على عجل - إلى نماذج من أقوال المؤلف :

« تصدى الجاحظ للرد . . . »

« . . . لم يدخر جهدا . . . وأطنب في هذا الموضوع إطنابا » .

« وجمع في مؤلفه أصناف الحجج التي تبرز فضل العصا » .

« وقد تخللت ذلك أخبار وأشعار كثيرة ، شغلها جمعها واستقصاؤها عن موضوعه » .

ومع ذلك فالمؤلف لا يجد بأسا من الاستشهاد بكثير منها .

ومن اللافت للنظر أنه يعود - مرة أخرى - في مناقشته « حد البلاغة » عند الجاحظ إلى مناقشة التأثير اليوناني . وفي هذه العودة مازال الأمر مضطربا لديه ، كما يتضح في قوله : « فلسنا واثقين تمام الوثوق من أن « أبا عثمان » أدرك ، أو كان من همه أن يدرك ، كل أوجه الدلالة في التعريف اليوناني » (ص ٢٥٤) . ثم يرى المؤلف أنه « من غرائب الأمور » أن يقوم « الجاحظ » بتطبيق « صحة التقسيم » - كما في المفهوم اليوناني - على الشعر العربي . ثم لا يبدى رأيا في غرائب الأمور هذه .

(ط) وتتداخل أسور كثيرة ؛ فالمؤلف يعود للحديث عن قضية « اللفظ والمعنى » . وهنا نتحرز إزاء ما ارتأه من أن « الجاحظ » أسهم في إقرار الفصل بين الشكل والمضمون » (٢٧٣) . إن هذا الرأي يحتاج - كما هو واضح - إلى مراجعة . وما أكثر الدراسات المعاصرة التي عاجلت مفهوم الجاحظ - وسواء - لهذه القضية ! وإننا نذكر المؤلف بما جاء في هامش (ص ١٤٦) الذي يعتمد فيه على الدكتور إحسان عباس ، وما أدركه من تساوق مصطلحي اللفظ والمعنى ، وعدم تناقضهما عند « الجاحظ » وإن كان المؤلف قد عاد في هامش (٢٦٢) لمرجعه نفسه وتلجلج القول بين الإثبات والنفي .

(ي) ولقد حاول المؤلف - فيما سبق أن أشرنا إليه - ربط مفاضلة « الجاحظ » بين « الكلام والصمت » بأسباب سياسية ، وأشرنا إلى تشعب الأمر واضطرابه ، وبالمثل

تغلب علاقة الأثر بالعالم الخارجى على علاقته بوجودان قائله (٣٥٥) ، كما نذكر أنه ناقش - بذلك - وبصير - النتائج السلبية التى ستفرزها هذه النظرة .

وفى تناوله كتاب « البديع » لابن المعتز ، يناقش عددا من القضايا ؛ منها : تأثير ابن المعتز بمن سبقه ، ومفهوم « الجمع » و « التأليف » ؛ ومنها : تبويب الكتاب الداخلى والخارجى ؛ ومنها : ارتباط مفهوم البلاغة بخصائص النص وبنيته . ونعتمد - أولا - للفقارى حين نشر - على عجل - إلى كتابنا « المذهب البديعى فى الشعر والنقد » ، على المؤلف ينظر إلى نقاط أخرى تعرضنا لها ، ولذلك نترك - مسرعين - كتاب « ابن المعتز » ، مع الاعتذار مرة أخرى .

انتقل المؤلف نقلة أخرى ، لعلها - فى رأينا - تمثل تركيزا - كان مطلوبا ، حتى تتضح مسارات الخطوط ، وحتى تتحدد رؤية مقننة لقضايا التفكير البلاغى . ودليلنا على ما نقول ما أدركه المؤلف أخيرا من « صعوبة مواصلة المنهج » (٣٩١) ؛ ومن هنا اضطر إلى تغيير المسار ، وحسنا فعل . وهو - من ثم - يقول : « فرأينا تجنبنا للمطبات . . . أن نشق المادة شقا عموديا » (٣٩١) ، ومع ذلك فقد اختلطت بعض الأمور ؛ فقد افترح تبني مقاييس رئيسيين فيما سيتناوله ، ولكنه يضطر إلى التراجع قائلا : « نشر إلى صعوبة الالتزام بحدود المحاور التى افترضناها ، وصعوبة درسها منفصلة عن بعضها ، وهذا سيؤدى إلى شىء من التكرار لامناص منه » . (٣٩٣)

وربما يسمح لنا المؤلف باقتراح إعادة النظر فى الأمر جميعه ؛ فلعله لو عكس النهج لكان فى ذلك منجاة من ذلك كله ؛ بمعنى أن يتبادل موقعه التخطيطى - فى هذا القسم - مع القسمين الأولين ؛ فلعل ذلك يتيح له تتبع جذور الفكرة بصورة مجملية ، ثم يعود - فى هذا القسم الثالث ، بعد نمائها وتطورها - إلى تحليلها ورصدها ، وتحديد المفارق والمشابه الخ .

ومهما يكن من أمر فإن المؤلف - فى هذا القسم الأخير - يتمتع بقدرة تحليلية واضحة ، أتاحت له تمثل الفكر البلاغى فى ظروفه التاريخية والثقافية ، وهيات له تمثل المباحث البلاغية التى اكتمل نماؤها ،

فاستطاع معالجة قضاياها بصبر وأناة .

ففى تناوله لقضية المصطلح ، فيما يخص مشكلة « الحقيقة والمجاز » ، استطاع أن يستكشف وسط غابات كثيفة محاولات البحث عن « مقياس » تكون درجة الفن فيه صفرا ، حتى يمكن دراسة مميزات « لغة الأدب » على بقية أشكال التعبير فى اللغة . (ص ٤٠٣) . وفى تعرضه لكتاب « الحروف » للفقارى يتوصل إلى أهم المحاور المستقطبة لموضوع « الحقيقة والمجاز » عند الفقارى ، من حيث الانتقال من طور « استقرار الألفاظ على المعانى » إلى « طور النسخ والتجوز فى العبارة بالألفاظ » (٤٠٤) . ثم يتبع القضية عند « عبد القاهر » بحسبانه من أبرز من عدوا المجاز مندرجا فى علم دلالات اللغة (٤١٣) ، ومن ثم كان اهتمامه بدراسة التركيب اللغوى ، حيث لا تنفصل الصورة الفنية عن السياق ، بضرورة تفاعل عناصر اللغة عندما يتظمها الكلام .

إن تحليل المؤلف لتصور البلاغيين أسبقية الحقيقة على المجاز يمثل إشراقا ذهنيا واضحا ؛ فهو يرجعه إلى تجنب البلاغيين بحث الفهم الأفقى المسطح لتطور اللغة ، وأن القول بهذه الأسبقية يتبع - فى رأيهم - إمكان التولد الذاتى ؛ فما دام « الرصيد ثابتا » فإن « التأليف لا نهائى » . كذلك الأمر فيما يخص دوافع التعبير بالمجاز من حيث التوق إلى تكسير طوق اللغة ، لاستكشاف أغوار النفس ، ومحاولة الإبانة عما يعتلج فى باطنها . ومن هنا تتأكد إشارة المؤلف إلى أن العلاقة باللغة لا تمثل حالة استرخاء وتصالح ، بقدر ما هى علاقة توتر بين الشعور والكلمة .

ومع إقرارنا بوضاءة تناول المؤلف لقضية « الحقيقة والمجاز » ، ومناقشته لتفاعل مستويات اللغة ، الذى تحتل بموجبه حدود الجانبين - مع وضاءة ذلك كله ، فإن الأمر يضطرب فى تناوله لثنائية « الفصاحة والبلاغة » ، حين يهتم اهتماما زائدا بأبى هلال العسكري فى كتابه « الصناعتين » ، ولا يصل من ذلك إلى نتيجة . فالمؤلف قد بدأ بتجنب الانطلاق رأسا من مسألة « اللفظ والمعنى » ، ولكنه يضطر إلى ملاحظة ثنائية اللفظ والمعنى عند العسكري . وما كان من الممكن أن يتحقق ما جاء فى قوله : « فقد كنا

نتنظر أن يربطها - العسكري - ببحثه فى معنى الفصاحة والبلاغة ، لكنه باشرها كمسألة مستقلة » (٤٣٨) . ومن هنا يضطر المؤلف إلى الرد على العسكري من مدخل قضية « اللفظ والمعنى » ، مشيرا إلى اعتماده على « ابن قتيبة » ، وكيف عول « العسكري » على النقل والتقليد . ثم يطلق للدفاع عن « الجاحظ » وموقفه من « اللفظ » ، رادا القضية - مرة أخرى - إلى الصراع بين المنصرين : العربى والأعجمى . (٤٣٩)

إن التداخل بين مصطلحي « الفصاحة والبلاغة » من جهة ، و « اللفظ والمعنى » من جهة أخرى ، يظل عالقا بكثير من القضايا . ولا نكران لصلات بين ذلك كله ، ولكن المشكلة تكمن فى هذا التداخل الذى لا تبرز فيه الحدود ولا تميز المصطلحات . فالمؤلف - على سبيل المثال - فى بحثه مصطلح « الفصاحة » عند « ابن سنان الخفاجى » فى كتابه « سر الفصاحة » يؤكد امتعاضه لاضطراب الأمور عند البلاغيين ، ويرى الكتاب « أنصع شهادة عن المآزق التى وقع فيها علماء البلاغة ، نتيجة فصلهم بين الألفاظ والمعانى ، وإرادة الانتصار لهذا الشق أو ذاك » (٤٤١) . ومنع تأجيله الحكم على « الخفاجى » حتى ينتهى من مناقشة آرائه ، فإننا نقابا باعتماده على آراء « ابن الأثير » وما قدمه من اعتراضات . ولا ندرى الحكمة فى اعتماد ما أخذ « ابن الأثير » ، أو فى عدم إفراجه له . وابن الأثير - كما هو معروف - له تميز خاص ، ويكفى أن نشير إلى ما أثاره كتابه فيما كتبه « الصفدى » فى مؤلفه « نصره » النائر على المثل السائر ، وفيما كتبه ابن أبى الحديد فى مؤلفه « الفلك الدائر على المثل السائر » .

ومع ذلك فإن النتائج التى توصل إليها المؤلف من رحلته مع « سر الفصاحة » تشير إلى رحلة غير موفقة ، كما فى قوله : « ونعتقد أن تورط الخفاجى يرجع . . . » (٤٤٨) ، وفى قوله : « . . . تذبذب الخفاجى واشتباه الطرق أمامه . . . » (٤٥٤) وفى قوله : « ولا تقف مظاهر التردد والالتباس عند حدود ما ذكرنا ، فهناك نصوص أخرى أخطر فى اندلالة على التناقض » (٤٥٥) . وفى قوله : « ولا نبالغ إن قلنا إن الخفاجى ضحية من ضحايا منهج « قدامة » فى التأليف ،

في تناوله لمفهوم البنية العميقة ، وكيف تتحول إلى « جملة من البنى اللغوية السطحية ، تتعلق كل واحدة منها بخاصية معنوية ، تنضاف إلى الأصل ، وتوافق ظروفا مقالية معينة » . (٥١٥)

وبعد - ففي نهاية المطاف - ما زال المؤلف مفتونا بصاحبه الجاحظ ، فيقول (صفحة ٦٠٠) : « ويمكن القول بأن التراث البلاغي بكامله ، بقي يعيش في تصور أسباب البلاغة على النهجين اللذين رسمهما الجاحظ في مؤلفاته ، وهما الأساليب والمجازات ، وكل ما يدخل ضمن ما سماه « المعرض الحسن » من ناحية ، والنظم من ناحية أخرى » .

تحديد خصائص النص القرآني البيانية . وهو في ذلك كله يتتبع جذور النظرية وملاحقتها عند « الجبائي » و « الباقلاني » و « القاضي عبد الجبار » ، حتى اكتمل بناؤها عند « عبد القاهر الجرجاني » . وقد خلاص - في نهاية تتبعه - إلى أنها « تقوم على أسس لغوية متطورة ، قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزا يضاهي في دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة » . (٥٠٠)

ومن الواضح - في هذا القسم على وجه الخصوص - إفادة المؤلف من الدراسات اللغوية المعاصرة ، كما في تحليله للمقصود بمعان النحر ، وكما في معالجته لمصطلحات « الوجوه » و « الفروق » و « الموضع » ، وكما

(٤٥٧) ، وفي قوله : « وضيق فهم الخفاجي بل سوء فهمه » . (٤٥٨) . ويعود المؤلف في نهاية مطافه مع « الخفاجي » ليرى « بالجملة » أن « سر الفصاحة » هو أكثر المحاولات إغراقا في الانتصار للفظ ، ومع ذلك يقول في تنمة كلامه : « إلا أنه من جهة محتواه حجة قاطعة لترابط الألفاظ والمعاني ، وتداخل ميدان الفصاحة والبلاغة » . (٤٦٠)

ويمكن المؤلف - بعد ذلك - من الإمساك بخيوط قضاياء ، ويحسن تتبع مساراتها . ولعل من أبرز ما عالجته - فيما تبقى من مؤلفه - قضية « النظم » ، حيث استطاع - تبعا واستقصاء - دراسة التطور في « فرض فكرة النظم كأساس منهجي في



مركز تحقيق تكاملي في علوم إسلامي

رسائل جامعية

يعرض باب « رسائل جامعية » في هذا العدد الرسالة التي تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم بعنوان « آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية » وقد نال الباحث عن هذه الدراسة درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة المنيا .

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها
الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى جامعة المنيا

الفريقين قد اهتم بالجمال في الفن ؛ فاليونان يهتمون بجمال الفن من منطلق أخلاقي ، بوصفه إدراكا للحقيقة والفضيلة ، وبخاصة كما يبدو عند أفلاطون وأرسطو ؛ أما العرب فعنايتهم بالجمال تأتي من خلال مراعاة التناسب والتنسيق والمواءمة بين أجزاء العمل الفني ، استشعارا للمتعة الفنية ذاتها في بعض الأحيان ، وربطاً بين هذا الجمال ووظيفة الشعر في أحيان أخرى ، على نحو ما أدرك ابن سينا ذلك في قوله : « إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال ، والثاني للتعجب فقط ، فكان يشبه كل شيء ، وليعجب بحسن التشبيه » (١) .

وفي النقطة الثالثة والأخيرة يتجه التمهيد إلى حازم القرطاجني بصفة خاصة ، بوصفه محور هذه الدراسة ، لتبيين أسس التكوين الثقافي عنده ، حيث يبدو جانبان رئيسيان هما ميله إلى التراث الفلسفي من جانب ، وانتسابه ثقافياً إلى الأندلس من جانب آخر . ثم نبيين بعد التكوين الثقافي ما يميزه ناقداً في إطار النقد العربي ، وهو جمعه بين الاتجاه التنظيري عند الفلاسفة ، واستغلاله إياه في دراسة الشعر العربي ، وتناول أفكار نقدية عربية نفهم أعظم ، لم يتوافر للنقاد العرب قبله .

ويختص القسم الأول من الرسالة بمعالجة الأدوات التي تهتم نظرية حازم الشعرية بتبين حدودها وأوجه استخدامها ، بوصفها عناصر مهمة في صناعة العمل الشعري .

ويعرض الفصل الأول من الرسالة لحد الشعر ، لما يترتب عليه من فهم لطبيعة العمل الشعري وإمكاناته . ويبدو تميز حازم في هذا المجال في قوله بالتحليل عنصر أساسي في تعريفه ، مفيداً في ذلك من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو ، ومخالفاً لتعريفات النقد العربي التي اكتفت بالوزن والقافية . ويرتب حازم على عنصر التحليل هذا أمراً آخر ، هو قدرة الشعر على بسط النفوس أو قبضها ،

(١) ابن سينا . الشعر . الشفاء ص ٣٤ .

ومن هنا فقد بدأت الدراسة بتمهيد يتناول ثلاث نقاط ؛ تعالج النقطة الأولى منها قضية الاتصال الثقافي بين العرب واليونان ، لتنتهي إلى أن أهم طرق هذا الاتصال في المشرق يتمثل في المحاورات الشفوية بين العرب والسريانيين ، وأن أهمها في الأندلس هو الأصول التي جاءت من طريق غير طريق المشرق . كصقلية ، لتصبح جزءاً من مكونات المنطقة الثقافية قبل دخول الإسلام إلى الأندلس . ويرى هذا الجانب من التمهيد أيضاً أن العرب قد فهموا التراث الأرسطي في مجمله إلا قليلاً ؛ وذلك راجع إلى الحذر الذي فرضته العقيدة الإسلامية على التراث السوني ، وإلى الوسائط التي نقلت هذا الفكر ؛ وأن هذا القليل يظهر فيما يتصل بقضايا الفن والشعر . ومن ثم فإن كتاب الشعر في ترجمته السقيمة لم يكن ليفهم إلا لمن أوق الإحاطة بتراث أرسطو مجتمعا . وهذا الأمر لا يتحقق إلا عند شراحه من الفلاسفة ، وعلى وجه الخصوص ابن سينا .

ثم يعالج في النقطة الثانية النقد الجمالي وتاريخه في التراث العربي ، ليصل إلى القول بأن العناية بالأسس الجمالية تبدو عند الفلاسفة والنقاد جميعاً في هذا التراث ، وإن كان الفلاسفة يهتمون بإبراز قيمة الجمال في أداء الشعر لوظيفته ، في حين تتبلور جهود النقاد في إظهار هذه الأسس الجمالية في ذاتها . عنى أن هناك فارقاً بين طبيعة الاهتمام بالجمال بين اليونان والعرب ، وإن كان كلا

لقد كانت المحاولات النقدية التي سبقت حازم القرطاجني إلى التنظير - على قلتها في النقد العربي - تفتقد الإحكام والدقة في البدايات الأولى منها ، وتفتقد الانتصار لها والافتدائها بها ، تطويراً ورياقاً في مجملها . ومن هنا فإن حازم - وإن لم يتح لكتابه « منهاج البلغاء » من بعده ناقد يستطيع أن ينمى هذا الاتجاه ، ويتنصر - له قد أتبع له - من قبله - فسحة من الزمن ، مكتته من مثل المحاولات السابقة عليه في النقد العربي من جانب ، ومكتته من الاطلاع على تراث يونان أكثر وضوحاً وأيسر فهماً ، بعد اكتمال الشروح الإسلامية على كتب أرسطو في القرنين الخامس والسادس الهجريين ، عند ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ، من جانب آخر . ومن ثم فقد جاء كتابه محاولة نظيرية تميز بالوعى . وقد حاولت الدراسة التي نعرض لها ، وهي رسالة للدكتوراه ، تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى كلية الآداب بالمنيا ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحليم إبراهيم بعنوان « آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية » أقول حاولت هذه الدراسة أن تبين دلائل هذا الوعي من خلال الربط بين جهد حازم من جانب ، وجهود الفلاسفة المسلمين شراح أرسطو ، وأرسطو نفسه ، من جانب آخر ، وذلك بالنظر إلى الجهود النقدية العربية السابقة ، حتى يمكن تبين آثار الفكر اليوناني على النظر النقدية عند حازم .

على خلاف أنواع الكلام الأخرى ، وذلك بما يتضمنه من حسن تخيل أو محاكاة .

ويعرض الفصل الثاني لأسس الإبداع الفني ؛ وهي تقوم على ركنين مهمين هما ركن الموهبة أو الطبع ، وركن الفن أو الصنعة . وصحيح أن حازما في هذين الأمرين ينظر إلى ما تعاوره النقد العربي قبله ، ولكنه يفيد أيضا من التراث اليوناني الفلسفي في استقصاء الأفكار ، توضيحا وتعللا وفلسفة ، وبخاصة من خلال تناول الفارابي بوصفه أوضح الفلاسفة عرضا لموضوع الطبع والصنعة ، على عكس ابن سينا وابن رشد ، اللذين اكتفيا بتلخيص أرسطو تلخيصا مختصرا وسريعا .

ويعرض الفصل الثالث للخيال من حيث طبيعته وطرق حدوثه وقيمه في العمل الشعري . ونلاحظ أن حازما يعتمد في هذا الموضوع على تراث الفلاسفة قبله ، وإن كان يفرق عنهم في تسخير الخيال في موضوعات الشعر بصفة خاصة ، في حين كانت اهتمامات الفلاسفة بالخيال في أكبر أشكالها تأتي في إطار دراسة قوى النفس . وأما ربطهم الخيال بالشعر فإنه على الرغم من معرفتهم إياه وذكرهم له ، لم ينل القدر نفسه من الاهتمام عندهم . وتتضح رؤية حازم للخيال بوصفه عملية تواصل بين المبدع والمستقبل ، تؤدي إلى تكوين الصورة الشعرية ، في حين عرف الفلاسفة الخيال بأنه استعادة الصورة الغائبة ، أو تركيب لصور جديدة . وقد أفاد حازم من ذلك ، ونقله إلى عالم الصور الشعرية ، فجعل الخيال تواسلا بين المبدع والمتلقي ، يستغله الطرفان في إدراك حدود الصورة الفنية .

كذلك يتم الفلاسفة ببيان طرق حدوث الخيال في القوى النفسية المختلفة ، في حين يفيد حازم من ذلك في الحديث عن مراحل حدوث الخيال الشعري بخاصة ، وطرق تخيل القصيدة ، ألفاظا ، وعبارات ، ومعاني ، وأساليب ، وأوزانا . ويتسم حديثه ذلك بنظرة جمالية تقوم على التناسب والتعجب ، وإثارة الإحساس باللذة في تركيب العمل الشعري . ثم إنه يعتمد ما ذهب إليه الفلاسفة من القول بدور الخيال في تحريك النفوس فيقول بالانفعال النفسي ،

ويرتب عليه قدرة الشعر - من خلال هذا الانفعال - على التغيير ، بسطا أو قبضا .

ويعرض الفصل الرابع من القسم الأول للمحاكاة في مفهومها وطرق تشكيلها وصنعها ، ثم ما تهدف إليه . وحديث حازم عن المحاكاة تبدو فيه آثار الفكر اليوناني بوضوح ؛ فالمصطلح ذاته يوناني ؛ ومن هنا كان الخلط بينه وبين الخيال في التراث العربي أحيانا . وحازم - مقتديا بالفارابي - يساوي بين المحاكاة والتخيل ، بمعنى الطريقة الفنية لرسم الصورة للمتلقى . أما الخيال فهو القدرة النفسية على استعادة الصور الغائبة ، أو المزج بين صورتين للخروج منها بصورة مركبة في ذهن المبدع نفسه . وحازم في نقله لمصطلح المحاكاة من مجال الشعر الموضوعي عند أرسطو ، إلى مجال الشعر الغنائي ، إنما يعتمد على فهم المحاكاة بمعنى التصوير وليس التقليد . ومن هنا فإن تناوله لتشكيل المحاكاة يأتي في هذا الإطار . وهو أيضا في حديثه عن مقاصد المحاكاة لا يقف عند مجرد القول بالتفصيل والتحسين أو التعجب ، ولكنه يحاول أن يفسر أوجه التحسين والتفصيل ويعمل لها ويوضحها .

وبعد ذلك يتجه القسم الثاني من الرسالة إلى الأصول العامة التي تشكل صلب هذه النظرية ؛ وهي ذاتها الصورة العامة التي تنتهي إليها القصيدة عبارة وشكلا ، فنا ووزنا .

وفي الفصل الأول من هذا القسم تعرض الدراسة للعبارة الشعرية في جانبين ؛ الأول منها هو النسق الكلي أو التركيب الجمالي للعبارة ؛ والآخر هو الأقسام البديعية التي تتكون منها صياغة العبارات ؛ وهو ما عرف في النقد العربي باسم علم البديع . وقد بين الدارس في هذا الفصل أن التراث الفلسفي حين عرض لتركيب العبارة اتجه إلى مناقشة جزئية لعناصرها ، دون أن يسعى إلى ما يسمى بالنسق أو النظم أو التركيب الجمالي ؛ وهو ما يبدو واضحا في نظرة حازم إلى هذا الموضوع ، مفيدا في ذلك ، وفي الحديث عن الفروع الأسلوبية كالمقابلة والتقسيم والتفسير والتفريع وغيرها ، من التراث البلاغي العربي ، مع نظرة جمالية تقوم على مراعاة التنوع من جانب ، والتناسب من

جانب آخر ، كما أنه أحكم التنظير لهذه القضية ، وبخاصة في قسمها الأول . ويعرض الفصل الثاني لبناء القصيدة بوصفه الهدف الذي يسعى حازم إلى وضعه بين أيدي الشعراء . وقد حاولت الدراسة - إحساسا بأهمية هذا الجانب في نظرية النقدية - أن تبحث عن مدى تطبيق حازم نفسه ، بوصفه شاعرا ، لما سنه من قوانين نظرية في بناء القصيدة . وقد أجرى هذا التطبيق على واحدة من أكبر قصائده وأهمها ، وهي المقصورة التي قالها في مدح المستنصر ، فنحن أنه التزم معظم هذه القوانين في صياغته للشعر . وانتهى الفصل إلى ملاحظة أن موضوع بناء القصيدة أيضا - بالإضافة إلى العبارة - من الأشياء التي لم يعول فيها حازم على التراث اليوناني ؛ فمبعث تأليفه للكتاب نفسه كان محاولة إقامة بناء للشعر العربي ، مقابل لما فعله أرسطو . وبداهة أن يختلف الموضوعان لاختلاف أنواع الشعر بين العرب واليونان . وقد كان حازم يعتمد على استقراء الشعر العربي الجيد في الغالب ، مع ملاحظة وجهات النظر النقدية العربية وتطويعها ، أو إحكام التنظير لها .

ويعرض الفصل الثالث والأخير من هذا القسم للوزن العروضي ، وصفا للأداة وطرق تركيبها ، وللأسس الجمالية لهذا التركيب من جانب ، وإظهارا للقيمة المترتبة على الوزن الشعري في قدرته على إثارة الانفعالات ودعم التخيل ، من جانب آخر . وقد أظهر هذا الفصل اعتماد حازم على التراث اليوناني بشكل واضح فيما يخص التناسب الموسيقي بين أجزاء الوزن ، وتدعيمه هذا التراث باستقراء فاحص لنماذج الشعر العربي . ومن هنا كان حازم كثير الاعتراض على العروضيين قبله ، وكثير التهوين من قيمة فهمهم لموضوعات العروض .

ثم يأتي القسم الثالث من الدراسة خاصا بموضوع الغاية التي يهدف إليها الشعر ، مقسما إياها إلى قسمين : الأول « عام » ؛ ويدور حول قيمة البناء الشعري بما هو جنس أدبي ، دون ارتباطه بلغة بذاتها . ويعتمد فيه حازم على تحديده لمفهوم الخيال والمحاكاة - بوصفهما من العناصر المميزة للعمل الشعري - وما يترتب عليهما من إثارة

للافعاليات ، وتأثير على النفوس بحيث يمكن قيادها ببسطها نحو شيء ، يخيّل لها ، أو تنفيها بقضها عن شيء غيره . ومن ثم يمكن للشعر توجيه النفوس نحو ما يراد من غايات ، على أساس أن الإنسان يتبع تخيّلاته أكثر مما يتبع عقله . ويظهر هذا الفصل اعتماد حازم على الأصول الفلسفية في القول بغاية الشعر ، وبخاصة في التعليل لقيام الشعر بدوره في التأثير على النفس ؛ فهو يفيد في ذلك بما عرّفه من قيمة للمحاكاة ، وما تمثله المحاكاة في تكوين العمل الشعري . وهو كذلك في تحديده لوظيفة الشعر ينظر إلى ما طرحه الفلاسفة في هذا الشأن ، بخاصة ابن رشد ، وإن تميز بالقدرة على إحكام الفكرة والتعليل والتوضيح .

وينصرف الجزء الثاني من هذا القسم الثالث والأخير إلى الحديث عن الغاية في الشعر العربي بوجه خاص . ويظهر هذا الفصل ابتعاد حازم عن الأغراض التي قسم إليها أرسطو الشعر المسرحي ، كالتمجيد والتحقير ، كما يظهر أيضا رفضه لتقسيمات النقاد العرب ، في حين يتجه حازم إلى تقسيم أثر قائم على مراعاة الأحوال والانفعالات النفسية ، ثم يبين درجات الأغراض في الشعر العربي التي باتت فيها المديح والمجاء والثناء والفخر ، وما شاكل ذلك ، متسللا عن أجناس كبرى تحتها أنواع ، ثم هذه الأغراض . وبعد ذلك يهتم هذا الفصل بالحديث عن المديح بوصفه أهم أغراض الشعر العربي فيبين أسسه ، وكيف تأثر فيها حازم بما شاع في التفكير النقدي ، نقلا عن أرسطو ، وإن كان قد اهتم بتفسير هذه

الأسس والتعليل لها . وينتهي الفصل إلى القول بأن حازما في هذا الموضوع ، قد كان أكثر استقراء للشعر العربي نفسه ، من الميل إلى النقد العربي أو الأثر اليوناني الفلسفي ، إلا في القليل النادر ، كمسألة الفضائل الأربع الخاصة بالمديح ، وإن كانت إضافته في هذا الجانب أيضا لا تخفى تفسيراً وتعليلاً .

وفي نهاية المطاف ينتهي الدارس إلى أنه فيما يخص قضية التأثير اليوناني في الآراء النقدية حازم الفرض حتى ، يمكن أن يقال إن حازما لم يفد من التراث الفلسفي اليوناني ، ممثلا في الترجمات القديمة لأرسطو ، وفي شروح الفلاسفة المسلمين ، إلا ما يختص بمسألة التنظير في المقام الأول ؛ فهو يفترق فيها عن المحاولات المعروفة عند ابن طباطبا وقدامة وعبد القاهر ؛ لأن هذه المحاولات قد افتقدت الإحاطة بموضوع الشعر ، أسسا وتركيبا عاما ، كما أنها افتقدت النظرة الشمولية التي تسهم في ربط أجزاء البناء التنظيري كله .

كما أنه أفاد من هذا التراث في إدراك - وليس إيجاد - بعض الأسس المهمة في تكوين الشعر ، وبخاصة الخيال والمحاكاة ، وكلاهما بطبيعة الحال ، كان موجودا في النصوص الأدبية ذاتها . والتي أفاده حازم هو إدراك هذا الوجود .

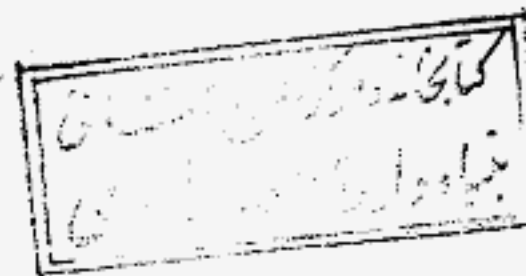
أما القضايا والأفكار التي عالجتها هذه النظرية ، فإن حازما قد رجع فيها إلى مصدريه ؛ أولهما وأهمها مراجعة النصوص الشعرية العربية نفسها ، واستنباط ما تقوم عليه من قوانين ، وآخرهما بعض الإشارات

النقدية التي أمكن تلخيصها في كتابات النقاد العرب قبله ، والتي كانت غارقة - في مجملها - في الميل إلى التطبيق أكثر من التنظير .

ومع ذلك فإن حازما قد استطاع أن يفيد بقراءة التراث الفلسفي في إحكام فهم هذه القضايا من ناحية ، وفي القدرة على استنتاج النصوص الأدبية ، والقدرة على التنظير لها ، من ناحية أخرى . ويبدو أثر قراءة التراث الفلسفي واضحا في دراسته للأوزان بصفة خاصة .

وبعد فإن الذي يطعننا إلى هذه النتيجة ، هو تصريح حازم نفسه بأنه صنع هذه القوانين تنفيذا لإشارة ابن سينا ، إلى رغبته في وضع علم للشعر المطلق ، والشعر بحسب عادة هذا الزمان (الشعر العربي) ، على نحو ما يبدو في آخر تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر ، وعلى نحو ما يشير حازم في كتابه المنهاج . ومعنى ذلك أن وضع النظرية أو العلم كان بوحى من إشارة ابن سينا ، أي بتأثير من التراث الفلسفي عند ابن سينا وعند أرسطو صاحب نظرية الشعر اليوناني . ومعنى ذلك - من ناحية أخرى - أن مضمون هذه النظرية أو العلم أمر يخرج عما تداوله أرسطو وفلاسفة المسلمين بعده ؛ فهو خاص بالشعر العربي ، ومن ثم فلا بد من استقراء النصوص على نحو ما فعل أرسطو في الشعر اليوناني .

ومن خلال هذه النتيجة يمكن وضع حازم وكتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » في مكانه الصحيح في تاريخ النقد العربي ، بوصفه أكبر محاولات النقاد العرب ، وأكثرها نضجا ، في مجال التنظير للشعر العربي .



مناقشة

رد على عناصر الحداثة في الرواية المصرية

محمد جبريل

البهناوي : فلقد كتبت «مصر في قصص
كتابها المعاصرين» وقدمته إلى مشروع
المكتبة العربية ، وحصلت به على جائزة
الدولة التشجيعية ، بروح الفنان ، لا
بحس الناقد . وكما قلت في مقدمة
الكتاب تحديدًا : «أنا لا أتخذ موقف الناقد
الذي وصفه تشيكوف بأنه أشبه بذهاب
الخيال الذي يعرقها في أثناء حرثها
للأرض . إن الآراء التي يضمها هذا
الكتاب هي من قبيل الاجتهادات
الشخصية ، التي ربما كانت أخطاء
محضة» .

ومع ذلك ، فقد ظلمتني الأستاذة
الجامعية ، ونسبت إلى ما لم أقله ، ولوت
الحقائق ببراعة كنت أرجو لو أنها اتجهت
بها إلى المناقشة الموضوعية والتحليل
العلمي ، وليس إلى اقتطاع الجمل التي
تزيد وجهة نظرها ، دون أن يكون لها
- في النص نفسه - صلة بما سبق وما
لحق .

لقد ذكرت في بداية فصل «الطبقة
العامة» (ص ٢٣٣) أن كاتب الطبقة
البرجوازية قد يعبر تعبيرًا صادقًا عن
الطبقة العامة بكل ما تنبض به من آلام
ومشكلات وتطلعات وأحاطة حياة . ثم
أبدت تحفظًا بأنه - أي أديب الطبقة

الأستاذة الدكتورة فردوس عبد الحميد
البهناوي لها رأي في نقدنا المعاصر ،
وأقوى ما في هذا الرأي يتجه إلى كاتب
هذه السطور .

النقد المصري المعاصر - في رأي
الدكتورة (عناصر الحداثة في الرواية
المصرية - فصول ، المجلد الرابع -
العدد الرابع) يمثل أقصى مشكلات
الحداثة في الأدب العربي ، فقد اختل
أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راج من
مفاهيم نقدية خاطئة . ولا يخفى علينا
الخلط في معايير الحكم على الأدب الذي
ساد وتحكم ؛ فعلى سبيل المثال يمكن أن
نتأمل ما شاع من تفضيل أديب على آخر
بحكم نشأته الطبقية ، وليس بالحكم على
إنتاجه الأدبي حكمًا موضوعيًا مجردًا ؛
فالأديب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل
صدقًا لأنه :

«لن يكون في مثل صدق الفنان الذي
تنجبه الطبقة العاملة . وربما يؤدي افتقار
الأديب العامل إلى التعليم الكافي ، وقلة
محصوله اللغوي ، وظروفه النفسية
والاجتماعية القاسية - ربما يؤدي ذلك إلى
صعوبة تعبيره في حيوية وسلاسة ؛ ولكن
الأعمال التي يكتبها أدباء الطبقة العاملة
أكثر صدقًا» .

والفقرة الأخيرة نقلتها الدكتورة من
كتاب «مصر في قصص كتابها
المعاصرين» ، للتدليل على صواب رأيها ،
وعقبت على ما نقلته بالقول إنه «قياسًا على
ذلك انطلمست معالم النقد الصحيح ،
واندثرت معايير السليمة ، وأطلقت
التسميات على الأدباء ، تقييما هم لا
لنتاجهم الأدبي . . الخ» .

وأيا كان رأي الدكتورة في نقدنا
المعاصر ، فهذا شأنها . ويوسع النقاد
- في المقابل - أن يدافعوا عن همومهم
واهتماماتهم ووجهات نظرهم ومدى
اقتربها ، أو ابتعادها ، من رأي الدكتورة

الوسطى - لن يكون في مثل صدق الفنان
الذي تنجبه الطبقة العاملة . . الخ .

إذن فليس في الأمر مصادرة لحق
الكاتب - من غير الطبقة العاملة - أن
يكتب عنها . ذلك تعسف لم أذهب إليه ،
وأرفضه في نفسي . ولعلم الأستاذة
الدكتورة ، فإن كثيرا من شخصيات
أعمال الفنية ينتسبون إلى الطبقة العاملة
وطرائف الحرفيين وصغار الصناع
عموما ، مع أن الصحافة مهنتي منذ
بدايات حياتي العملية ، فضلا عن أن ما
ذهبت إليه من رأي في كتابي يتحدد في
الأعمال التي تناول بيئات عمالية ، وليس
العمل الفني في إطلاقه ، كما أشارت
الدكتورة .

وحسب اجتهادي الشخصي ، فإن
الأستاذة كان لها رأيها المسبق الذي أرادت
أن تدلل عليه ، فتوخت الأسهل ، بأن
اقتطعت من كتابي ما يؤيد رأيها . ثم
أكدت أن الأدب لا ينبغي أن تحكمه إلا
العوامل الجمالية والأسلوبية ، وتناست
الدكتورة أن علم الاجتماع الأدبي له
كراسيه المعترف بها في معظم كليات
المعارف الإنسانية بأنتحاء العالم .

وكما قلت ، فإن من حق الأستاذة
الجامعية أن يكون لها رأيها في «معالم النقد
الصحيح» - والتعبير لها - ولكن ليس من
حقها - بالنسبة لي في الأقل - أن تضع
اجتهاداتي في غير الإطار الذي اخترته
لها . .

ذلك أبعد ما يكون عن مجال
الدراسات الأكاديمية الذي اختارته
الدكتورة ، وقدمت فيه - في الواقع -
اجتهادات طيبة ومثمرة . .

وللأستاذة الفاضلة - في
النهاية - أسس مشاعري وتقديرى .

perception. Both methods are common in modern fiction, in the novel as in the short story, in European, American and Arabic literature. He gives examples of either method from the work of Idrīs.

The last section of al-Bannā's paper is taken up by an analysis of theme and meaning in a short story by Idrīs, 'On a Sheet of Cellophane', in the light of the discussion reviewed in the first section, and the narrative methods expounded in the second.

The issue concludes with Issām Bahī's 'Language in Prose Drama', a discussion of the language of dialogue. Language as dramatic dialogue is a complicated affair, being the only means of presenting action, development, character, time and place, thought and emotion. It has two inseparable facets: on the one hand, there is the information transmitting facet. On the other, there is the expressive potential of the dialogue. The two cannot be sharply separated. In fact, they often merge at many a moment in the course of the characters' exchanges.

Bahī also discusses a number of problems related to dramatic dialogue: in relation to the structure of the play, to the receptor who expects a kind of verisimili-

tude, and in relation to the issue of the use of classical or colloquial Arabic. Verisimilitude is not synonymous with everyday chatter: it should be expressive of character and of dramatic action as well. Bahī links the issue of the classical and the colloquial with the issue of thought and emotion a writer seeks to evoke. If these are meant to transcend the prosaic nature of reality, then it is only fair that a more sublime language - more sublime, that is, than that of everyday language - should be employed.

Bahī uses Tawfīk al-Hakīm's Scheherzāde as a case in point. Through it he highlights some issues connected with the structure of dramatic dialogue and with the theatre of al-Hakīm notable for its intellectual character and its reduction of external action to the minimum. The effect of these characteristics on the theatrical 'show' is also discussed by Bahī.

Thus our issue comes full circle. It is up to the reader to decide how much we have succeeded, or otherwise, in observing coherence and cohesion in our treatment of stylistics, our chosen theme for this issue.

Translated By:
Māber Shafīk Farīd



مركز تحقیقات و تدریس علوم اسلامی

the most important are the Russian Formalists, the structuralists, and finally researchers into the recipient reader in relation to the text.

Interest in the dynamics of reception has always formed part - in varying degrees - of literary theories, but it acquired a new significance with recent developments in the field of the sociology of literature.

Al-Wāḍ notes that scholars have come up against a cognitive dilemma, when they realized that no one trend could by itself suffice for a thorough comprehension and analysis of a given literary phenomenon. He proposes therefore that texts be studied with reference to a number of factors: influences, aesthetic aspects of structure and wording, etc..

But he in turn ends in coming up against a cognitive dilemma of a different kind. This, of course, is due to his eclectic approach that seeks to reconcile the irreconcilable. He believes that the school stressing the importance of external factors responsible for the genesis of a literary work is right in blaming the formalists and structuralists for disregarding history. On the other hand, the formalists and structuralists are right in blaming the genetic school for speaking of art in terms of social and philosophical science. As for those who lay emphasis on the role of the reader 'the aesthetics of acceptance' as al-Wāḍ calls it - they are right in blaming all previous schools for failing to pay due attention to the process of reading and to the reading public.

A similar approach, more interested in the role of the reader in relation to the literary text, than in the act of composition, is adopted in Mohamed 'Abdel Hādī 'al-Tarābulṣī's 'The Literary Text and its Issues with Reference to M. Riffaterre's 'La production de texte, and J. Cohen's 'Le haut langage'.

The writer highlights Riffaterre's interest in stylistic analysis as a basically individual process. Hence his avoidance of codifying trends.

Riffaterre lays stress on the discussion of the literary phenomenon as manifested in the text. He starts by excluding disciplines and methods based on generalization, as of no use in his attempt to define the unique literary qualities of the text. What interests him is the stylistic analysis using the text as a springboard, as a complete edifice unique and individual. Such are the qualities proper of a style. According to Riffaterre, style is nothing if not the text itself. He further maintains that literary communication is a game with rules that are revealed in our analysis of the relations of words, their identification with standard language or their transcendence of it. A literary phenomenon is not confined to the text. It also comprises the reader and his possible reactions to the text.

The theories of J. Cohen, on the other hand, are based on a number of assumptions falling under the heading of linguistic science. It takes the form of two lists: a list of

selections and one of distributions. The underlying assumptions of the former are the comprehensiveness of the structure; and the persuasive function of language. As for the latter it assumes that a work of art has an inner cohesion of its own; and that its mode of existence derives from the external world.

Cohen believes that a text should be dealt with on both grounds: selection and distribution. The units composing the text should be examined as selected entities, to be studied on their own. But the next step would be to examine the relations between units as distributed in a textual context. The relationships in the text are to be justified on the basis of two criteria: identicalness and juxtaposition.

According to Cohen, the difference between prose and verse lies in the greater degree of identicalness that verse shows. This is due to its use of repetition and recurrence. The unity of a literary text lies in its repetition of certain units by way of cross referencing.

'Al-Tarābulṣī draws on examples from Arabic literature to bring the theories of Riffaterre and Cohen nearer to the comprehension of his Arab reader.

The papers mentioned so far tend to be mostly theoretical in character. The last two essays in this issue, however, show more tendency towards application. First, there is Hassan 'al-Banā's 'Language and Technique in the Story and the Novel, An Analytical Example from the Fiction of Yūssuf Idrīs.

The essay consists of three sections:

- (i) an examination of the language employed by critics of Yūssuf Idrīs.
- (ii) an examination of technique in the novel and in fiction.
- (iii) an analytical example from the writings of Idrīs.

At the beginning of his essay, 'al-Banā notes that linguistic and stylistic analysis of Arabic novels and short stories are still few in number even though language is unanimously acknowledged as the very basis of literary creation.

The problem is posed, or re-posed, by 'al-Banā through concentration on a contemporary Egyptian writer. Of all Egyptian novelists and short story writers, Yūssuf Idrīs has probably had the lion's share of the attention of critics who wrote on the language of Arabic fiction. 'Al-Banā reviews four critical studies of Idrīs showing the extent of interest they take in his language. He notes that critical studies of Idrīs, of his language and style in particular, are not very many. They are usually confined to his short stories rather than to his longer fiction. The writers are more often than not non-Arabs or Arabs writing in English.

Section II of 'al-Banā's essay treats of two narrative methods often touched upon by contemporary European critics: reported monologue and represented

Second, there is the work of American linguists such as **Bloomfield**, **Peirce** and **Morris** forming the so-called behaviouristic school. This calls for a comprehensive way of regarding semiotic values and the function they perform in society.

The third trend is that of the French school some of whose contributions are put forward by **Ashour** here.

Ashour examines the impasse reached by these various approaches: namely, their separation of the signifier and the signified and how useful this could be in seeking to comprehend literary phenomena. In the meantime, he objects to **Julia Kristeva's** excessive linkage of signs with history and society. This objection stems from his conviction that a signifier is not a direct product of society or history. Rather, it is related to them in a post-textual stage, that is after a signifier and its relations within a text have been examined.

The semiological study of literature thus leads to an examination of the relations between functions in a literary text, before they are related to ulterior factors, such as history or society. But the question remains: What about the reader himself? and what about the reading without which a text is not realized? Relevant to these questions is our next essay, **Nabīla Ibrāhīm's** review of the theory of the reader-in-the text. She conducts a dialogue with **Wolfgang Iser**, a chief exponent of this trend in the West German School of Konstanz.

At the opening of her essay, **Nabīla Ibrāhīm** asks: who will judge the value of the text in general? She answers that it is the reader who comprehends the text. No wonder modern critical schools have laid emphasis on the way readers deal with texts. This is known as the theory of 'the reader-in-the text' or the theory of 'influence' as its exponents; chief of whom is **Wolfgang Iser**, like to call it. But there are basic differences on a number of issues.

The theory of influence is based on interest in the process of reading alone. Reading is a relationship between reader and text, but it is not one-wayed: from text to reader; but a two-way movement: from text to reader and from reader to text. The process comes full circle with the psychological and textual satisfaction experienced by the reader and with the confluence of the point of view of text and reader: being both influenced and influencing. Here it is called the 'theory of influence and communication' (**Wirkungs und kommunikations theorie**).

Roots of the above-mentioned theory are to be found in the philosophical and linguistic theories engendered by the theory of relativity in physics. The focus of attention has shifted from the thing observed to the observing person. Philosophically, it springs from the phenomenology of **Husserl** which maintains that truth is relative and that a thinking ego is only realized in dynamic relations with objects.

Iser holds that a literary work has no existence unless it is realized. Realization is achieved through the existence of a reader. And reading is a formulation of a pre-existing reality, manifested in the text. Hence reading is a shuttling between real life; the reality of the text, the reality of the reader and a new reality resulting from the meeting of text and reader.

In this theory, the traditional duality of subject and object ceases to exist. It is replaced by an aesthetic effect resulting from their meeting on two levels: one artistic, pertaining to the text and its existence as a linguistic artifact; and the other aesthetic pertaining to the process of reading. The meaning of the text, therefore, is not a definite object, but a continual process concomitant to the ever-developing experience of the reader in his reading of the text.

This of course calls for the existence of a reader who (in **Iser's** view) does not exist. Rather, it is an implicit reader creative in the very process of his reading of an imaginative work of art. Absorbed in the text, and productive of significance in so far as he is aware of the secrets of its linguistic styles. As for the process of reading itself, it is based on a deliberate linkage of sentences in an attempt to discover relations with a meaning realizable only through interaction. Expectations that combine and synthesize what will follow are drawn upon. But with the following proviso: expectations in a good text are never realized. Rather, they are in a constant state of change, both with every reading. Similarly a good text does not exhaust its own possibilities. By stylistic devices, it leaves spaces to be filled by the reader who will dwell on them in search of a meaning or an interpretation. It is this which makes a text capable of renewing itself with every new reading. It also points to the fact that the very experience of reading is liable to change as far as the reader is concerned.

Such an emphasis on the role of the reader crowns different stages of approach to the literary text. It is summed up by **Hussein al-Wadī**, author of 'From a Reading Pertaining to a Genesis to a Reading of Acceptance'.

The writer starts by dwelling on studies linking literary monuments to their historical contexts. Emphasis used to fall on styles of composition, on the creative artist himself, or on the social circumstances giving rise to the birth of the work. At a later stage, the emphasis shifted to the work itself, regardless of its external context. More recently still, studies turned to the impact of the work on the receptor. The text as it entered became the reading, rather than the writing of literature.

al-Wadī gives the following account about these phases. He starts by a point which he calls 'pertaining to genesis'. This is a period in which the work is created in miniature, in the mind of the artist, against the odds, and in the Marxist tradition of literature.

Of those interested in the aesthetic aspects of the text,

tic language or through attempts to define the concepts in use more accurately. This brings us to **Joseph Strelka's**, *Literary Style*, a chapter from his *Methodologie der Literaturwissenschaft*. The chapter is translated from Strelka's German by **Mustapha Maher**.

At the beginning of his chapter **Strelka** poses the question of defining the concept of literary style. He points out errors resulting from the indiscriminate juxtaposition, or even confusion, of literary style and other stylistic concepts, either deriving from non-literary arts or from non-artistic uses of language. He starts by rejecting the equation of literary style with normative stylistics or with the common stylistic concepts of traditional and scholastic rhetoric. The matter is further complicated by his refusal to equate researches in the field of literary style with corresponding researches in the field of linguistics or in that of other arts (it is not to be denied, however, that there are parallels and points of contact between all these disciplines). The literary style remains attached to linguistics by dint of the linguistic matter which is its very material. Linguistics could be of use to the study of literature in certain respects, but it is one thing to study a linguistic style in general and quite another to study a literary style. Moreover, there is all the difference between studying literary style from the point of view of the methods of literary study and studying it from the point of view of the science of linguistics. Style has special traits resulting from the quality of the language it uses, rather than being a linguistic outcome of the work of art.

Many attempts have been made to achieve a comprehensive system of style, but it seems that the attempt will never succeed. A system cataloguing stylistic features and components, however complex and thorough, could be useful when put into action but it will never bring us ideal results. The point of departure will always have to be the work of art itself and the sensibility brought by the critic to his task.

At this point, the issue of the analytical model the controls necessary for the critical process, and the relation between the model and the individual effort of the critic, come to the foreground. This is made clear in **Abdula Hawala's**, 'Subjective or Evolutionary Stylistics', a study of the trend set by the Swiss linguist **De Saussure** and later developed by **C. Bally**, **Leo Spitzer** and **R. Barthes**.

Bally's work showed an interest in the study of phrase in a text with all the psychological and social dimensions entailed. Hence **Hawala's** designation of **Bally's** contribution in this field as 'linguistics of the phrase'. There is, however, a contradiction in **Bally's** stylistic project due to his linkage of stylistics with linguistic science. He, therefore, concentrated on the expressive potentials latent in language and formulated as scientific laws, objective and comprehensive. This concentration led, though, to a neglect of style as a personal expression of a unique character.

Unlike **Bally**, **Leo Spitzer** was interested in the subjective characteristics of style. The aim of **Spitzer's** stylistic studies was to go deep into the farthest recesses of the self producing the literary work as unique and in possession of a special psychological experience, giving rise to a special linguistic product. **Spitzer**, however, does not separate the individual from his social milieu or from the *données* of age and history.

As for **R. Barthes**, he regards language as a historical *donnée* and a creative artist as having no choice in the face of the fact. Style, like language, leaves the artist no choice, being connected as it is with the author's psychological and biological make-up and determined by his past experience. It is self-sufficient, a kind of solitude.

Hawala concludes by reviewing some of the criticisms levelled against subjective stylistics, such as its excessive individualism, both in the way it defines style and in the way it studies it. Hence the methodological crisis of this type of literary studies.

De Saussure's studies in the field of linguistics have contributed, as we know, to the setting of certain trends in stylistics. His views on the sign and what it signifies, later developed into the independent science of semiotics, have opened up new vistas for the literary mind, enabling it to comprehend the systems of communication determining the relationship between a literary text and its reader.

Under this heading comes **'al-Munssif 'Ashour's** 'A Theoretical Project for the Description of the Signifier: Reading and Writing, or Procedures Pertaining to the Form of Form'.

The writer's starting-point is the semiotic tenet that a literary text has a special semiotic system, different from other systems. Its subject-matter is determined by the movement of a tongue sign manifested in the space of the literary text, according to certain rules. It comprises a signifier and a signified, combining various social and communicative contexts. These are constantly moving between opposite poles: negation / affirmation, selection / infinite creation, etc...

In his attempt to describe this system, **Ashour** maintains that a signifier is a chain of forms based on manifestations and latency. A signified, on the other hand, is those qualities of organization, the so-called 'form of form', endowing a text with its distinction and unique character.

The writer records the development of semiotics after **De Saussure** who linked signs with their social context. Recent developments in the field are in agreement on the way signs conduct themselves in a social context. Three trends have made themselves discernible: First, there is **Julia Kristeva's** work, of a comprehensive character, drawing on the Marxist theory, psycho-analysis and modern linguistics.

Such treatments, in which linguistic studies and literary aesthetics converge and diverge, have made the relations between these disciplines clear. Hence **Salah Fadl's 'Stylistics and its Relation to Linguistics'** which seeks to give an appropriate formula of the disciplines indicated by the title.

Fadl points out the common-ground or meeting-place of Stylistics and Linguistics. He maintains that preconceived notions on either side have set a barrier against communication. On the one hand, linguists - according to Fadl - believe that there is an infinite number of literary interpretations that are little more than personal metaphysical speculations, and ought simply to be excluded from the domain of exact science. On the other hand, many stylisticians mistrust linguists who raise the slogan of the 'linguisticity of literature', and seek to list literature under pure linguistic headings, thus extinguishing its creative fire and reducing what is most beautiful in literature - its very soul - to cold logical categories of the mind.

Fadl maintains that different fields of specialization, and difficulties of communication between linguistic and literary studies, should not be allowed to obscure the many points of contact between the two systems: both, after all, are concerned with the same thing, namely the literary text.

To define the nice dialectical relations between linguistic and stylistic description and to distinguish those linguistic features that are put to literary uses in a work of art, are perhaps the most important problems facing contemporary stylistics. While aware of this, Fadl points to a fact that should be only too obvious: the futility of procedures seeking to classify styles on a purely linguistic basis. We should look instead for the poetic functions of language in order to pinpoint those literary qualities stylistics seeks to locate.

Fadl does not disagree with former writers on the common ground between linguistics and poetics who have stressed the centrality of the poetic function as the favourite preserve of stylistic studies, making use of linguistic and scientific categories of thought, and of the theory of communication, in an attempt to reveal the poetic qualities of literature and how to put them to aesthetic uses. The aesthetic function is by no means the only one performed by art, but it remains the most important, dominating all others.

Some writers on the subject - as Fadl points out - maintain that the relation of stylistics to linguistics should be that of the part to the whole. Others, however, would rather establish a different kind of relationship, based on parallelism rather than on integration.

A third group holds that stylistics should have a perspective of its own. Its principles should be different from those of linguistics. Stylistics is no part of linguistics, but a related discipline. It is not interested in linguistic com-

ponents as an end in themselves, but in their expressive power.

With this definition of the relationship between stylistics and linguistics, we move on, with **'Ahmed Darwish, to conceptual issues bearing on style and stylistics. Darwish's chosen subject is 'Style and Stylistics: an Introduction to Terminology, Field and Methods of Research'.**

The study of style, since the fifteenth century, has been part of traditional rhetoric. A class division of styles corresponded as it were to a class division of society. Only with **Georges Buffon (1707 - 1788)** did the situation begin to change: he sought to relate the aesthetic values of style to the living cells of thinking, varying from one individual to another, rather than to borrowed and set ornamental models.

The emergence of the science of stylistics at the beginning of the present century did not, however, put an end to the use of the term 'style'. But it acquired a more restricted significance. The study of 'style' is not concerned with any and every kind of expression: it is confined to a certain kind of a literary character. Many scholars contributed to this distinction between 'speech' and 'style'. This has given rise to different schools of stylistics. Of these, **Darwish** dwells on two: *La stylistique de l'expression* and *La stylistique genetique*.

La stylistique de l'expression is connected with the name of **Saussure's** disciple, **C. Bally**. It is based on what Bally calls 'the emotional content of language', and seeks to examine those expressive values inherent in and of the speech. Bally's interest in the emotional content, however, caused him to pay little attention to aesthetic aspects. His concentration on the spoken language kept him from studying the language of literature. His classification of the latent or evoked potentialities of language prevented him from attending to individual applications of language. His stylistic studies were linguistic rather than literary. But his descriptive method has had a great impact on later scholars, especially the formalist and statistical stylisticians, and in particular - on structural stylisticians who developed Bally's stylistics and **Saussure's** views concurrently.

La stylistique de l'expression is descriptive, putting the question 'How?' with regard to the text under study. *La stylistique genetique*, on the other hand, asks 'whence?' and 'why?'. It has two important schools: the psychosocio stylistics of **Henry Maurier** and the literary stylistics of **Vossler** and **Spitzer**, the latter being the initiator of a new stylistics, in the United States of America particularly, with such exponents as **Damaso Alonso** and **Hatzfeld**.

The above - mentioned contributions - and the last three in particular - make it clear that style and the literariness of the text should always be related to each other, either through an emphasis on the aesthetic quality of style, a distinction between standard language and poe-

with eloquence and expressiveness. A poet's effort is not confined to the choice and re-formulation of words; it goes further to include grammatical significance 'grammatical meanings' in al-Jurjani's terminology - putting them to the most effective uses of which they are capable.

'Al-Jurjani's investigation of virtuosity in composition is not confined to rhetorical modes only, but goes beyond that to more complex issues. This is evident in his discussion of metaphors from the point of view of their significance. He distinguishes between two modes of speech: one in which the significance is grasped through the interaction of words and grammatical meanings; and the other subject to the above-mentioned laws but going beyond them to include what modern linguists call 'syntegmatic relationships' as opposed to 'paradigmatic relationships'. Al-Jurjani's concept of composition (*nazm*) approaches the concept of syntegmatic relationships, while his concept of meaning, or 'the meaning of meaning', approaches that of paradigmatic relationships.

The second paper in this issue of *Fusul* is Mohamed Abdel Muttalib's 'Grammar: 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī and Chomsky'. The writer points out similarities of intellectual and cultural conditions that affected both writers in their study of grammar. 'Al-Jurjānī thoroughly acquainted himself with all previous studies in the fields of grammar, criticism and rhetoric. He was an Asharite as far as the issue of the 'Ijāz of the Korān was concerned, adopting related creeds on such questions as the relationship between words and meanings and their association with structures and meanings. Similarly, Chomsky was the product of an intellectual and cultural climate that made it possible for him to come up with a revolutionary theory in the field of linguistics.

By drawing on traditional grammar, and exploring its creative possibilities, 'al-Jurjānī managed to reconcile the material form of wording and the intellectual aspect of meaning. His interest in descriptive aspects was a way of perceiving the intellectual side of wording. Both he and Chomsky are in agreement in so far as they reject the descriptive method in grammar, but with this basic difference: to 'al-Jurjānī linguistic symbols are static entities, whereas Chomsky's interest lies in dynamic methods and changing procedures. The intellectual attitude characteristic of both men led to an adoption of codifying grammar as a way of gauging the real value of wording. They also adopted as criteria the levels of performance in surface and deep structures paying attention to the former as its evolution and interaction were all the bases of all linguistic processes.

At this point it is natural to hark back to Mukarovsky's celebrated study 'Standard Language and Poetic Language' of 1932 for the importance it still retains in this context. The essay is rendered here into Arabic by 'Olfat Kamāl al-Rūbbī who also provides an introduction

pointing out how critical studies have recently tended to make use of modern philosophical and aesthetic theories, as well as drawing on linguistic studies, especially those carried out by the School of Prague of which Mukarovsky was an eminent member.

Mukarovsky presents the reader with an accurate definition of structure as a system based on the inner unity of its components, through mutual relations between these very components. Such a system is not based on relations of symmetry alone, but on those of contrast and dialectic as well.

Stressing the importance of the inner relations between the parts of a literary work, Mukarovsky pays no less attention to the concept of poetic language and the relations between the literary work and other structures lying outside it. He maintains that the poeticity of language is attached to certain functions of which the aesthetic is most paramount: it is this which distinguishes poetry, sets it apart from other linguistic functions and thus calls for a special study of its structure.

Mukarovsky also maintains that - like any other psychic content transcending individual consciousness and of a communicative nature, art is a sign. But to say this is not to say that it is a sign identical with its source, namely the mental and psychological state evoked in the receptor. It is a sign attached to reality and aiming at a comprehensive context which is the circumambient social phenomena. Art is not identical with these phenomena; though not separable from them.

Mukarovsky discusses the relation between standard language and poetic language maintaining that the basic mark of distinction between the two lies in the deviationist nature of the latter.

Poetic language deviates from the laws of standard language, violating those phonological, etymological and grammatical rules that convention made customary in non-artistic writing.

Standard language, then, is that background against which poetic language performs, deliberately violating and deviating from its rules. This deliberate violation is realized through a special system, performing an aesthetic function in the poetic work. It is made up of components that constitute in turn the background to the work of art. Other components constitute what Mukarovsky calls the foregrounding i.e. prominent elements in the work. Relations of harmony and discord arise within the framework of the inner unity of the work of art.

While stressing the aesthetic function of the poetic language, Mukarovsky asserts at the same time that an evaluation of the artistic phenomenon could not possibly take place outside the structure of the work of art. Value is achieved through an interaction and integration of various elements within the framework of a harmonious aesthetic structure.

THIS ISSUE

ABSTRACT

Issue II and III of the first volume of *Fusul* presented the reader with various methods of literary study, common in our times, one of which being stylistics. Obviously our task in these two issues was drawing the outlines and putting the main configurations of the area under study in relief. It was only natural that we should hark back, this time in more detail, to the subjects touched upon there, devoting a separate issue to each, so that researchers may have ampler scope for further study.

The present issue of *Fusul*, centring on stylistics as its theme, is the starting - point in a plan that would take us a number of years to be satisfactorily fulfilled. Needless to say, this is far from being our last word on stylistics: its different branches call for separate issues of *Fusul*: one devoted to structural stylistics, another to psychological stylistics, and yet a third to statistical stylistics, etc.. This should serve as a pointer to some of our more pressing cognitive needs; to be answered either by this journal or by other organs working in the same field.

The present issue of *Fusul* comprises thirteen studies, arranged in a certain order and taking into consideration developments in the field of stylistics, ever since it came out of the cloak of linguistics up to its turning to textual studies and its merging into the theory of reading.

'Abd'al-Qāhir 'al-Jurjānī, author of *Asrār al-balagha* and *Dalail al-ijaz* is probably the maturest writer, in the legacy of Arabic criticism, on the analysis of style and literary text from the point of view of the function of grammar in relation to the order of speech and production of significance. It was therefore natural that this issue should open with two contributions on his work: the first dealing with his theory in its historical framework as related to subject - matter; and the second with his theory in comparison with Chomsky's.

The first essay, by Nasr 'Abū Zeid, is entitled 'The Concept of Composition or Construction (Nazm) According to 'Abd'al-Qāhir 'al-Jurjānī: A Reading in the light of Stylistics'. It is, as the title denotes, a reading of *Dalail al-ijaz*, while committed to the inner perspective of the text, produced in the fifth century of *hejira* (eleventh century), the writer offers, nevertheless, a hermeneutic reading seeking a significance capable of enriching our present critical consciousness.

As 'Abū Zeid points out, 'al-Jurjānī realized that any literary statement is a speech forming part of language, but with certain definable characteristics coming under the category of art. As language, it is subject to the laws of a given tongue. It has a vocabulary signifying certain meanings and acquiring significance in relation to other lexical items governed by rules of grammar. These rules, however, do not exhaust the actual relations that could be established, by the writer or speaker, among the infinite number of possible lexical items.

'Al-Jurjānī could be said to have distinguished, if only implicitly, between *langue* (in the sense of a grammatical system deeply embedded in the consciousness of a given group) and *parole* (in the sense of actual realization of these laws in an act of speech).

From this initial distinction 'al-Jurjānī proceeds to formulate his concept of composition or construction (*nazm*) not in terms of linguistic or grammatical correctness, but in terms of artistic or literary qualities. While the rules of grammar dominate all levels of speech, literary speech is the exclusive property of its author, expressive as it is of his own mentality and mode of perception.

'Al-Jurjānī's distinction between 'the principles of grammar and the science of grammar' is based on a further distinction between linguistic structures that may seem equal from the perspective of normative grammar but have idiosyncratic characteristics determinant of the levels of speech. Strating from this premise, 'Abū Zeid maintains that 'al-Jurjānī's concept of *nazm* approaches the concept of style in its modern sense.

The *nazm*, whose rules are laid by the 'science of grammar', amounts to a 'study of literature' or a 'poetics'.

'Al-Jurjānī allies the capacity for composition with the mental capacity of the speaker. He also likens the relationship between a poet and his lexical items to that of a smith and his raw material. A poet does not start by fixing the meanings of words; rather he re-formulates agreed-upon lexical items and establishes new relations between them. A form is thus produced capable of affecting the significance of words and endowing them



مركز بحوث علوم الحاسوب

طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Secretariate:

EITIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

STYLISTICS

○ No. 1 - Vol. V ○ October - November - December 1984